مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م٢٧ع١ ص ص: ١٣١- ١٧٦ (٢٠١٩م)
DOI:10.4197/Art.27-1.5

صورة المرأة في مدح ابن حمديس دراسة موضوعية فنية

أنور يعقوب زمان

أستاذ مساعد جامعة طيبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

مستخلص. جاءت هذه الدراسة في تمهيد وفصلين، تناولت في التمهيد الحديث عن غرضي المدح والغزل عند ابن حمديس، وهدفه من المدح، وغايته من الغزل، وما تميز به غزله.

ثم تشرع الدراسة في الفصل الأول وهو الدراسة الموضوعية لصورة المرأة في قصائد مديح ابن حمديس، وهو عبارة عن مبحثين: الأول الأوصاف الحسية، والثاني الأوصاف المعنوية، فتناول في الأوصاف الحسية الشعر والعينين والجفون، والخد والفم وما يتعلق به، والرقبة ثم الخاصرة وما حولها، والساقين، والرائحة والقوام عموما.

وفي المبحث الثاني تم الحديث عن الأمور المعنوية التي وصف بها ابن حمديس المحبوبة في قصائد المديح، ومنها: الشوق لها، وعدم التمكن من الوصول إليها، وعتابها، وصدودها وتعذيبها، غرورها وغدرها، وغير ذلك من أمور.

وفي الفصل الثاني انتقلت الدراسة للحديث عن الجوانب الفنية لصورة المرأة في قصائد مديح ابن حمديس، وبدأت بالحديث عن اللغة وما فيها من ألفاظ، وبيان ما استخدمه الشاعر في هذا المجال من ألفاظ من حيث الليونة والسهولة والألفة، وأنه استطاع توظيف الألفاظ حسب مقتضى المقام والسياق، وتم الحديث عن الألفاظ كذلك من حيث الغرابة والجزالة وما غلب عليه من وضوح إلا في مواضع اقتضى المقام خلافه.

وفي المبحث الثاني: جرى الحديث عن التراكيب، وتم فيه الحديث عن التقديم والتأخير وما كان لهما من أثر فيما قصده الشاعر منهما.

وفي المبحث الثالث تم الحديث عن الأساليب، واندرج تحته مجموعة من العناوين: فبدأ الحديث عن الحوار وبيان ما فيه من تشويق وإثارة للمتلقي، ثم الحديث عن الأساليب الإنشائية من استفهام ونداء، وما كان للشاعر من براعة في استخدامهما.

وفي المبحث الرابع جرى الحديث عن مصادر الصورة الفنية، ومنها الطبيعة بنوعيها المتحركة والصامتة، ثم الحديث عن الموروث الثقافي وتوظيف ابن حمديس له في هذا الغرض، ثم تم الحديث عن وسائل تشكيل الصورة الشعرية، من تشخيص وتجسيد وتشبيه، فالحديث عن التكرار، ومن الجوانب التي تناولها مبحث الصورة المفارقة التصويرية وما فيها من طباق ومقابلة، وآخر ما تحدث عنه هذا المبحث التصوير بالحقيقة.

وفي المبحث الخامس والأخير تم الحديث عن الموسيقى الداخلية عموما، والجناس خصوصا.

وآخر ما تعرضه الدراسة النتائج والتوصيات.

المقدمة

جُبلت النفوس على حب النساء لما فيهن من جمال ورقة ودلال، ولذلك وجد لهن غرض كامل في الأدب العربي وهو الغزل، وارتبط هذا الغرض بغرض آخر وأصبح شبه ملازم له وهو غرض المديح، واتخذ بعض الشعراء صورة المرأة مدخلاً

للممدوح لنيل المراد منه، لذلك يقوم هذا البحث على بيان الصورة التي رسمها ابن حمديس للمرأة من خلال نوع محدد من الشعر، وهو شعر المديح.

وما هدف إليه البحث هو بيان ما تميزت به صورة المرأة في المدائح الحمديسية، وأنها مختلفة عن تناولها في شعر الغزل.

والذي حفزني لاختيار هذا الموضوع:

- ❖ ارتباط ابن حمديس بمجموعة من النساء، مما ولّد لديه نظرة خاصة للمرأة في حال من التوقر، وليس اللهو والعبث.
- ❖ كثرة القصائد المدحية التي تحدث فيها ابن حمديس عن المرأة.

والمصدر الرئيس في هذه الدراسة هو ديوان الشاعر، يلي ذلك ما كتب حوله من دراسات، وأهمها كتاب: من أدباء المغرب والأندلس: ابن حمديس الصقلي شاعراً، للدكتور سعد إسماعيل شلبي، إضافة إلى ما يتعلق بالنواحي النقدية، والحديث منها بالذات.

والمنهج الذي تسير عليه الدراسة هو المنهج التحليلي الفني، حيث تتم معالجة النصوص من خلاله ودراسة ما فيها من قيم فنية.

وستتكون هذه الدراسة من تمهيد وفصلين وخاتمة.

يتناول التمهيد المدح والغزل عند ابن حمديس.

والفصل الأول عبارة عن دراسة موضوعية تتناول الجوانب التي ذكرها ابن حمديس في حديثه عن المرأة، فتبدأ بالوصف الظاهري من الأعلى للأسفل، ثم تنتقل للحديث عن الأمور المعنوية.

ويتحدث الفصل الثاني عن النواحي الفنية لصورة المرأة في مدائح ابن حمديس من حيث: اللغة، والتراكيب، والصور الفنية، والموسيقى.

أما الخاتمة فيُذكر فيها أهم النتائج والتوصيات التي خلص إليها البحث.

التمهيد:

أكثر ابن حمديس في ديوانه من المديح، حيث وصلت قصائد مديحه إلى حوالي ٥٠%، وهذا إذا عددنا المقدمات الخمرية والغزلية من المديح؛ لأنها وسيلة إليه، أما غزله الخاص بمقطوعاته وقصائده المستقلة فقد بلغت نسبته ٩%[١]، و هذا البحث لا يتحدث عن الغزل وإنما يتناول صورة المرأة في تلك المدائح.

وتوزع مدحه على منطقتين: إفريقية والأندلس. ففي الأندلس لم يمدح إلا المعتمد وابنه الرشيد فقط[٢].

وفي إفريقية اتصل ببني علناس وبني زيري وبني خراسان[٣]، واتصل بالأمير تميم[٤]، وديوانه

(١) انظر: شلبي، سعد إسماعيل، من أدباء المغرب والأندلس: ابن حمديس الصقلي شاعراً، القاهرة: دار الفكر العربي، ص٩.
(٢) انظر: ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له: إحسان عباس، بيروت: دار صادر و دار بيروت، ١٣٧٩هـ-١٩٦٠م، المقدمة، ص٨.
(٣) انظر: نفسه، ص١٢.
(٤) انظر: حمادة، محمد كمال سليمان، الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي-دراسة أسلوبية، ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، إشراف: أ.د. يوسف شحدت الكحلوت، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، ص١٣.

يخلو من مدحه[١]، لكنه مدح ابنه يحيى، فابنه علي وأكثر من مدحه، وكأنه أحس في موقفه ذلك تعويضاً عما فاته من الدفاع عن صقلية[٢]، وقد أكثر ابن حمديس من مدح العرب والفخر بهم ووصف حياتهم[٣]. يظهر من ذلك أنه كان يختار الرموز التي تمثل العزة والشموخ والتي يمكن أن تعيد له بلده صقلية.

وفي ضوء هذه النسبة الكبيرة من شعر المديح عند ابن حمديس يُعتقد أنه من الشعراء الذين أراقوا ماء وجههم في سبيل الكسب المادي، لكن الحقيقة أن هناك جانباً خُلقياً أراده الشاعر: وهو رسم النموذج الكامل لما ينبغي أن تكون عليه الشخصية الفاضلة، فهو بذلك يدفع المجتمع إلى الأمام ورفع مستواه الخلقي والاجتماعي[٤]، كما أنه كان يهدف إلى السمو والرفعة الأدبية[٥]، ولا شك أن المنافسة قد حملته على تجويد قصائده ومدائحه في الأندلس[٦]. ومعلوم أنه كان دائم الشوق لصقلية، فكأنه يبحث عن الحاكم القائد الذي يريد أن يستبي قلبه ليعينه على التخلص من النورمانديين الذين استولوا على بلده، ويعينه على طردهم منها. و"لم تفارق صقلية ذهن الشاعر ولا خياله، وهذا ما يعرضه شعره ويظهر في أغراضه كلها"[٧]. فابن حمديس لم يمدح ويرق ماء وجهه إلا لغاية نبيلة يريدها وهي استعادة وطنه ونصرة عشيرته.

ويذكر سعد شلبي أن مما تميز به ابن حمديس في مديحه أنه أدخل في قصائد مدحه قصائد جديدة كالغزل والوصف والفخر، وبذلك يختلف مدحه عن مدح السابقين الذي يدعو إلى الملل[٨]. وحقيقة إن معظم الشعراء فعلوا ذلك، وسيحاول البحث إيضاح ذلك عند ابن حمديس من خلال بيان الصور التي ذكرها للمرأة في مدائحه مما كان يجذب إليه الأسماع، وبذلك يكون ما فعله مزية وليس عيباً.

واضطر ابن حمديس إلى سلوك فن المدح وأن ينهل منه وهو أبغض الموارد إليه، ولذلك وجد لزاماً على نفسه أن يجمّل هذا المورد لنفسه وللناس من حوله، من خلال الإسراف في المقدمة الغزلية والخمرية، وليستثير نشاط نفسه[٩]. ولأنه يرى المديح صناعة، فلا يُستغرب افتتانه فيه، فيبدؤه ويجمله بالغزل[١٠]. ويعد هذا إبداع من الشاعر، حيث يستعمل الأسلوب الأرقى لغايته حيث يطلب ما يريد بحسن تلطف وعرض جميل.

والحقيقة أن ابن حمديس لم يكن مطبوعاً –غالباً– عندما قال شعراً في المديح بل كان رجل

(١) انظر: نفسه، ص٢٢.
(٢) انظر: الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، ص١٠١.
(٣) انظر: الديوان، المقدمة، ص١٤.
(٤) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص١٩-٢٠.
(٥) انظر: حمادة، سليمان، الخطاب الشعري عند ابن حمديس، ص٢٠.
(٦) انظر: الديوان، المقدمة، ص١١.

(٧) استيتي، رأفت محمد سعد، ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٧م، إشراف: أ.د. يحيى جبر، ص١٥.
(٨) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢٠.
(٩) انظر: نفسه، ص٢٢.
(١٠) انظر: نفسه، ص٢٣.

صنعة، وذلك ليحقق هدفين: فحاول أن يغري نفسه من جهة لتقبل على المدح، ويطلع سامعيه على بواعثه الفنية من جهة أخرى، فذهب إلى ألوان من المقدمات حققت له هذين الهدفين[١].

وتظهر شخصية ابن حمديس في مقدماته الغزلية شاكية متهالكة[٢]، وهذا الغالب على مقدمات مدائحه الغزلية، ولعل السبب في ذلك هو أن يظهر نفسه محتاجاً لمعونة الآخرين وعطفهم، فيظهر تذلله للممدوح ليُقبل عليه ويعينه على استرداد بلده المنكوب.

إن غزل ابن حمديس قسمان:

تقليدي، وهو ما يطلق عليه النسيب، وهو الذي يأتي في مقدمات قصائده.

والثاني؛ الغزل اللاهي أو الحسي[٣]، الذي خصص له قصائد خاصة، وسيهتم البحث بالنوع الأول.

وهذان القسمان من غزل ابن حمديس توزعا في ثلاثة مواضع:

في الشعر الذي أنشده للغزل، وغالباً ما يكون مقطوعات.

وفي بعض المقطوعات التي أنشدها في مجالس الأنس واللهو.

وفي بعض مقدمات المديح، وغالباً ما يسهب فيها الشاعر في بيان عواطفه نحو المرأة[٤].

(١) انظر: نفسه، ص٢٧.
(٢) انظر: نفسه، ص٤٤.
(٣) انظر: نفسه، ص٩٢.
(٤) انظر: نفسه، ص٩٣.

والنسيب الذي يذكره ابن حمديس في مقدمات مدائحه نوعان:

نوع تقليدي لا يقصد به التعبير عن عاطفته بقدر ما يقصد الوفاء للقيم الأدبية المعترف بها.

وقصائد تنم عن عاطفة رقيقة، أفصحت عن حبه الصادق للفتاة التي يهواها حقيقة، وهي الفتاة التي عشقها في صقلية، وإن تعددت الأسماء، وهذا يدل على أنه مر بتجربة حقيقية. ولكن هذه المقدمات المشتعلة شوقاً بدأت بصفة عامة تخمد جذورها وتفقد شحنتها العاطفية شيئاً فشيئاً[٥]، فعادت إلى النوع الأول.

ويظهر أن غزل ابن حمديس في مقدمات مدائحه يختلف كلياً عن غزله في القصائد الخاصة بذلك، فالنوع الثاني "وجدناه ينحو به منحىً حسياً"[٦] وهذا لا ينطبق أبداً على غزله في مقدمات مدائحه.

ولعل من أسباب عدم انحطاط حديثه عن المرأة في مقدمات مدائحه إلى جانب احترامه وتوقيره للممدوح "رقي المجتمع وتطوره والارتقاء بالذوق ورقة المشاعر وتيسير سبيل الالتقاء"[٧]. فتحولت نظرة الرجل للمرأة من الشهوة والمتعة إلى أنها المشاركة في الهموم.

"إن إسراف ابن حمديس في النسيب في مقدمات مدائحه دليل على رواسب حب في قلبه،

(٥) انظر: نفسه، ص٩٦-٩٧.
(٦) نفسه، ص١٠٣.
(٧) نفسه، ص١٠٦.

ويظهر أنها رواسب حبه لصقلية"[١]، وقد يطيل في ذلك النسيب[٢]. لشدة شوقه لبلده السليب.

الفصل الأول

الدراسة الموضوعية

الموضوعات التي تناولها ابن حمديس بالحديث عن المرأة في مدائحه ذات شقين: محسوسة ومعنوية، ولذلك ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين: أوصاف حسية، وأوصاف معنوية.

المبحث الأول: الوصف الحسي:

من الأمور **المحسوسة** التي ذكرها ابن حمديس عن المرأة، **الشَعر**، حيث لم يكثر ابن حمديس الحديث عن شَعر المرأة في مدائحه، فهو يصف هذا الشعر بشدة السواد، وهذا دليل على عدم كبر سنها:

وَكَأَنَّما خاضَتْ ذَوائِبُها من جفنها في صِبْغةِ الكحلِ[٣]

وهذا الشعر لشدة سواده ليلٌ، فالمحبوبة تجمع بين ضدين: شدة سواد الشعر، وشدة بياض الجبين، بل سواد شعرها يجعلها محسودة. ولا يكتفي بوصف الشعر بالسواد فحسب، بل يصفه بالطول، وطيب الرائحة.

وتحدث عن **جبين** الموصوفة وشبهه بالشفق، وذكر أنها تستره بنقابها كي لا يظهر منه شيء فيقدم الشاعر على لثمه.

واستَوثَقَت من نقابٍ فَوقَ وَجنَتِها وَإِنَّما أَشْفَقَتْ أَنْ أَلْثُمَ الشَّفَقا[٤]

إن أكثر موضوع تحدث عنه ابن حمديس في المرأة هو **عيناها**، فالعيون أداة حرب قاتلة، فهي تارة أسهم تتتابع على الجرح مراراً، بل كأن هذه العيون داخلها رامٍ من بني ثعل. ومن عجب رميها أنها ترمي سهمين من نصل واحد وكلا السهمين أصاب مقتلا. ويرى الشاعر أن القاتل هو طرف المحِب، وليس طرف المحبوبة الساحر، ودليل ذلك أن رامي السهام إذا أخطأ الرمية وعاد سهمه عليه فإن جرحه سيكون عظيماً:

وإذا انثنى سهمٌ على الرّامي به غَرَضاً له فالجُرْحُ منه جبارُ [٥]

وهذه الحسناء ثبّتت نصل سهم عينيها لتقتل عاشقها بعيون ساحرة.

والعينان تارة رماح طاعنة لا ينفع معها مطاعنة، وتارة سيوف قاتلة لا ينفع معها حذر. وهذه الأسلحة فاتكة ولكن نظرات الجميلة أفتك منها وتصيب إصابات دقيقة.

ويخاطب اللاعب بجميع أنواع الأسلحة الماهر في استخدامها، بأن العيون الجميلة تلعب به وتفتك، فلا يغتر بقوته ومهارته.

مُلاعِبَ البيض بين البيض والأَسَلِ تلاعبتْ بك حُورُ الأعينِ النُّجُلِ[٦]

---

(١) نفسه، ص١٠٨.
(٢) ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ط٢، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٨م، ص١٦٣.
(٣) الديوان، ص٣٧٢.
(٤) الديوان، ص٣٣٦.
(٥) الديوان، ص٢٥٩.
(٦) الديوان، ص٣٩١.

بل يرى أن أفتك القتلة هن النساء جميلات العيون.

والعيون جميلة واسعة، تشبه ما تتركه في قلوب الناظرين من جراح، والعيون وسيلة المرأة في نقل سحرها، ساحرة في حال فتورها، فكيف في حال تمام انفتاحها. وهذه العيون الساحرة تصيب الصحيح فتمرضه ولا يأتيها المرض، وتسحر الحليم العاقل، والعابد المتدين. ومن يحاول سحر العيون وصاحبتها فإن العيون الجميلة ترد السحر في نحر ساحرها، بل إنها تسحر هاروت وماروت، وذلك كله بنظرة دون حاجة إلى نفث أو غيره، وهذه العيون من شدة إتقانها للسحر كأنها من أرض بابل:

وفي بُرْقُعِ الحسناءِ مقلةُ جؤذَرٍ بها رُدّ كيدُ السحرِ في نَحرِ بابلِه

ولو شامَ هاروتٌ وماروت طَرْفَهُ. لَما أَصبَحا إلّا قَنيصيْ حبائِلِه[1].

وعيونها ليست ساحرة فحسب بل مُسكرة أيضاً، ويندر أن يفيق من سكرها أحد، فعيونها يمتزج فيها السحر بالسكر، ومن يشرب من سكر العيون الجميلة في صغر سنه ولهوه يبقى أسيراً لها طول عمره، ولا يُفك من هذا القيد ولا يجد تفريجاً لهذا الكرب:

فَما تَرى من شربها في الصّبا في رِبْقَةِ السكرِ فهل من سَرَاحِ[2]

وعيناها لامعتان كالبرق، كما أن عيونها الجميلة أداة صيد وشباك لأقوى الحيوانات الأسود، بل في موقف آخر يذكر أنها تقنصه في حبها دون أن تستخدم أي شرك إلا نظراتها. فعيناها فاتكة بالأسود فكيف ببني البشر، فالظباء تقتل بلحظ عيونها، ومع ذلك لا يُقتص منها ولا تجب عليها دية، ولا يدرك الثأر منها.

كما أن عيون الجميلات تحلب دموع العشاق، وتورثهم الكرب والهم.

وبلغة العيون يطلب منها الشاعر الوصل، فتصده باللغة نفسها مشيرة بعينها رافضة ذلك الوصل، وتلك العيون الحسان تجعل الجسم يضعف.

ونظراتها الساحرة تغور في العقول فلا ينفع معها تعقل، فنظرة واحدة كافية لإطارة القلوب والعقول، فالنظرة تقدم الصبوة واللهو وتأخذ العقل:

أظنّك لم تُفْتَحْ عليك نواظِرٌ إذا هي أعْطتْ صبوةً أخذَتْ عقلا[3]

ودموع المحبوبة كأنها در يجري على الورد وهي خدودها.

ومن الصور الطريفة التي صور بها عيني المحبوبة أنهما من سهام الميسر، وقلبه هو الجزور التي ستنحر، فقلبه معذب من هاتين العينين الحسناوين:

---

(١) الديوان، ص٣٦٨-٣٦٩.

(٢) الديوان، ص٩٨.

(٣) الديوان، ص٣٧٥.

وهما المعلّى والرقيبُ وإنّما قلبي المعذَّبُ منهما أعشارُ [١]

وهذه الصورة من آثار الثقافة الجاهلية التي بقيت آثارها حتى ذلك الوقت.

ويرى الشاعر أن مما يضاعف من نشوة الخمر أن تقدمها نساء حسناوات العيون. وعيون الجميلات لحسنها وملاحتها يديم النظر إليها العاشقون.

ليست عيونها فقط المغرية فحسب، بل كذلك **جفونها** التي تغطي عينيها داعية للحب مؤثرة في القلوب، وما سموها جفوناً إلا تشبيهاً لها بجفن السيف، فالعيون سيوف جارحة تحتاج إلى ما يحجزها عن جرح الآخرين، ولذلك فإن أكثر السيوف ارتواء من دماء الناس التي يُحارَب بها كثيراً، وكذلك أكثر العيون فتكا بالناس كثيرة نظر الناس إليها، ولذلك فالجفون لا يأمنها أحد.

وهي ترمي محبها بنظرة تجعله يخذل وينحدر عند القرب منها، فهي نظرة تنم عن الهجر، ثم تذهب وتغط في سبات عميق من النوم غير مكترثة بعاشقها:

ورَمَتْكَ بمقلةٍ خاذلةٍ هَجَرَتْكَ وعاوَدتِ الوَسنَا [٢]

وتعرض ابن حمديس للحديث عن خد المحبوبة ووجنتها، **فخدها** غض طري ناعم، يشبه شقائق النعمان، بل لشدة نعومته لو أن مقبّلاً قبله لجرحه، ولشق خدها، ومع تشقق خدها لا يخرج منه دم ولا يصبح كريهاً، بل يصبح هذا الخد الناعم الجميل كالنبت طيب الرائحة (الأقاح). ويذكر سبباً آخر لاحمرار خدود المحبوبة كأنها الياقوت، وما ذاك إلا بسبب خجلها، بل إنه يراها محمرة بسبب كثرة الدماء، دماء العاشقين الذين لم يتمكنوا من الوصول لقلبها، وخاصة دمه هو.

وهي تهتم بجمال خدها فتضع عليه خليطاً من الطيب يجمع بين الكافور والمسك.

تطوفُ بها مَمشوقَةُ القدّ زَرفَنَتْ من المِسكِ في الكافور صُدْغاً مُعَطَّفَا [٣]

وهذه المرأة حريصة على تغطية خدها الجميل، فتصبح صورتها مثل الشمس عندما تغطيها السحب.

ووصف الخدود بالامتلاء، وشبهها بالورد، كما أن جمال هذه المرأة وحسنها يظهر في خدها.

وفيما يتعلق بالحديث عن منطقة **الفم** عند الموصوفة، وهي من الأمور التي أكثر ابن حمديس الحديث عنها بعد العينين يتحدث عن أمور عدة أهمها:

وصف هذا الفم عموماً بالضياء كأنه شمس أو كوكب منير، يجذب الناس إلى النظر إليه. وهو الأقاح، الشجر طيب الرائحة.

كما يصف **شفتها** بالسمرة والجمال:

لمياءُ تبدي الدّر من أَشْنَبٍ يحرق بالأنوار جُنْحَ الظُّلَم [٤]

(١) الديوان، ص٢٥٩.
(٢) الديوان، ص٥٠٩.
(٣) الديوان، ص٣١٧.
(٤) الديوان، ص٤٧٣.

أما **أسنانها** فيصفها بأنها در وحصى وبرد، ووصف الأسنان بالبياض، وهو بياض كبياض يد كليم الله موسى #، وكبياض الزهر، ويصور هذه الأسنان بأنها نبت الأقاح الطيب الرائحة، وأن هذه الأسنان مضيئة، ولشدة بياضها فإنها تحرق الظلام وتجعل الكون يشع نوراً، وشبه أسنانها بخطي در منيرين كالبرق:

أما تألّقَ من سِمْطَيْ تَبَسُّمها   برقٌ إذا ما رآهُ ناظرٌ برقا[(١)]

ومما وصفه **ريقها ورضابها**، وأنه طيب الطعم حلو، يستطيب اجتناءه، فطعمه كالخمر والعسل يروي الظمآن، بل إن من شرب منه لن يجد ظمأ أبداً، وأن شربه من هذا الرضاب سيوقعه في العشق والولع، وهذا سيجر عليه شراً دائماً وعذاباً، وسيصبح غارماً مديناً من شرب رضابها، ويصف رضابها بأنه شفاء للمريض، بل إنه حياة للناس فمن لم يشرب منه يموت، وأنه ماء عذب زلال بارد، بارد حساً وبارد على القلب يُدخل عليه السرور، ولا ينضب أبداً، ويصف ريقها بأنه مثل الطل، وهو أضعف المطر.

فأمسيتُ منها بماءِ اللمى   أُرَوّي أُواماً وأشْفي سقاما[(٢)]

بل إن ريقها ليعيد الحياة والنضارة للجمادات، فلو استاكت بعود يعود مخضراً بسبب ملامسته للماء العذب الذي هو كالعسل. بل يسميها في بعض أشعاره (ريّا) رغبة في أن يرتوي من رضابها، ولكنها تضن به وتبخل على عاشقها.

وهذا الريق من أصفى الماء، فهو ندى خارج من الأقاح.

ومما تعرض له **القُبل** التي تمنحها هذه المحبوبة، فهي لا تقدم إلا القبل، ولا تفي بما عليها من ديون ومواعيد للعاشقين:

قِبَلي ديونٌ ما اعترفتُ بها   إلا لأمنَحَ مُجْتَنى قُبَلي[(٣)]

ومقبلها يخبر ببرودة وعذوبة ذلك التقبيل.

وعند الحديث عن **كلامها** يرى ابن حمديس أن كلام هذه الموصوفة لعذوبته ورقته يسبي أهل العقول، بل ينزل الطيور القوية التي تسكن في الأماكن العالية، والتي لا تنزل إلا لأمر مهم، تنزل من جبالها استعذاباً لهذا الصوت الرخيم والكلام العذب. وهي لا تتكلف ولا تتغنج في هذا الكلام، بل تتكلم بطبيعتها ومع ذلك يكون هذا الكلام عذباً فاتناً. وكلامها لتنوعه وعذوبته كأنه البستان المرتوي المليء بالأطايب. بل إنه عندما وصف رَكب النساء صور حديثهن وعذوبته أن الحيوانات الشاردة النافرة تتقرب منهن لتسمع هذا الحديث العذب. ووصف حديثها بأنه ساحر لسامعه:

وَعَطْفُ قُلوبٍ من دُمَاها بِمَنطِقٍ   كَفيلٌ بِتأنيسِ الظباءِ الشوارِدِ[(٤)]

(١) الديوان، ص٣٣٦.
(٢) الديوان، ص٤٥٢.
(٣) الديوان، ص٣٧٢.
(٤) الديوان، ص١٣٤.

ومما تناوله ابن حمديس بالحديث **النَفَس،** ووصفه بأنه شديد الطيب دائماً، بل حتى في الأوقات التي تُكره فيه هذه الرائحة وهو عند القيام من النوم، تكون أنفاسها زكية كأن فيه عطراً. بل إن نفسها يحمل أمراً معنوياً إلى جانب كونه طيب الريح كالمسك فإنه يُشعر بالأمن والسلام، ولطيب هذا النفس فإنه يدعو الناس إلى القرب منه وشمه.

كما وصف هذه المحبوبة في حال **تبسمها** وأن هذا التبسم منير يظهر وسط الظلام، وأنه يدخل الأمن والسكون على ناظره حتى لو كانت النعامة النافرة.

وندر حديثه عن **رقبة** المحبوبة، فوصفها بالبياض وجمال الرائحة، وأن المحب مريض القلب يشتهيها، فقال:

يا عليلَ القلب كم ذا تشتهي سَوْسَنَ النحرِ وَعُنّابَ البنان(١)

وتعرض ابن حمديس إلى وصف **يد** المحبوبة، فأطراف يدها تشبه الأغصان اللينة الجنية المثمرة. وهي طيبة الريح، ويصف بنانها بأنه أبيض جميل حتى في حال الحزن.

وأنه يشرب من يدها الخمر؛ لأنها خبيرة في تقديمها وسقيها، وهذه اليد لبياضها وجمالها كأنها حين تقدم الخمر مثل الأزرار البيض للثوب الأحمر.

فتجلوهمُ أيدي السقاة عرائساً ترى الدّرّ أزراراً لأثوابها الحُمرِ(٢)

(١) الديوان، ص٥٠٣.
(٢) الديوان، ص٢١٤.

وكثيرا ما جمع ابن حمديس الحديث عن الصدر والردف معاً، والجامع بينهما الامتلاء، ففي **الصدر** يذكر أنه ممتلئ بما يقتل القلوب، فهو مثل الرمان والتفاح، بل يصور قامتها شجرة وثمارها الرمان الذي على صدرها، فهي جنة وصدرها رمان لم تصل إليه يد الجن فضلاً عن الإنس، ويؤكد على حرصها ألا يمس أحد نهديها، فهما مثل قلبها إن لمسه لامس ماتت، ولذلك يتعجب من وجود شجرة تجد ألم القطف، حيث تتألم إن حاول أحد لمس نهديها.

يا لها من جنّةٍ رمّانُها ما دَرَتْ ما لمسُهُ راحةُ جان(٣)

ويصف ابن حمديس **جيد** المرأة ويذكر نعومتها، حيث إن صغار الذر لو مر على جسمها لجرحه. وجلدها رقيق لو لبست أرق الملابس فإنه يؤثر فيه وإذا أُريد النقش على جيدها استغربت، لعلمها أنه لا ينقش على الحرير لنعومته ورقته:

يكادُ وليدُ الذرِّ يجرحُ جسمَها إذا صافحتْ منها أنامله الإتبا(٤)

وهي صورة نادرة في الشعر العربي عموما.

وهو ينظم في جيد المرأة الغزال أجمل الغزل. وهذا الجيد في لونه أبيض مصفر كالذهب.

وخاصرتها ضامرة خفيفة اللحم لطيفة الجسم، فهي هيفاء، وهي لشدة ضمورها لا تثبت ملابسها عليها، والضمور من الصفات الجميلة المحبوبة عند

(٣) الديوان، ص٥٠٢.
(٤) الديوان، ص٥٠.

العرب. "ولقد كان التباين الظاهر بين الردف الثقيل والخصر النحيل أكبر مواضع جمال الجسد الأنثوي عند شعراء الأندلس"[١]، ولذلك **فردفها** ممتلئ، فهو مثل كثيب الرمل (النقا)، وهذا الردف رداح ثقيل، واستطاع أن يجمع في بيت واحد وصف خاصرتها وردفها فقال:

وا رحمتا للصبّ من لَوعةٍ بكلّ ريّا الحقف صِفرِ الوشاح[٢]

وبالنزول في جسم الموصوفة أخيراً، نجده يصف **ساقيها** بالجمال والضمور، ولكنه لا يركز على شكلها الظاهري بل يهتم كثيراً بطريقة مشيها، فمشيتها مشية متميزة فيها اختيال، فهي تشبه مشي الطيور وخاصة القطاة، بل لجمال مشيتها ظهر مشي الطيور بجانبها قبيحاً:

يمشي اختيالُ التيه في مشيها فعدِّ عن مَشْيِ قطاةِ البطاح[٣]

وأخيراً فقد وصف ابن حمديس المرأة بأنها **جميلة** عموماً، وحديث ابن حمديس عن الجمال وأثره في النفس جعله متميزا في هذا المجال، حيث حاول الخروج من الوجدانيات إلى الكلام عما يجول في النفوس، لا من جهة الخيال وما به من الجمال لا غير، بل من جهة التفكير أيضاً وما يمر به الإنسان وما يشعر ويحس من حوادث الحياة وأشكالها[٤]، فصورتها الجميلة تحول العاقل من التعقل إلى الطيش، وترد التائب عن توبته، بل جمالها يمنع ناظرها من هجرها، والناظر إليها لا يرجع منها بعيب، وهي جميلة كغصن الروضة، بل إنها مجمع الحسن فهي بستان متكامل، وجمالها كأنه يقول لناظره لا جناح ولا إثم على عابد الجمال، ولا ملام عليه، بل هي معجبة بجمالها. والجميلات لا غنى للمرء عن وصلهن، فهن كالماء لا ارتواء إلا بهن. وجمال جسمها يشبه الغزال، ولكنه ينبه إلى عدم التأمل في هذا الجمال؛ لأنه قاتل مثل الفراشة التي تقصد المصباح وفيه هلاكها:

لا تقتبسْ من نور وجنتها سناً إنّ الفراشةَ حَتفُها المصباحُ[٥]

وأجمل الجميلات جوار الموصوفة كالنعل لها. كما وصف جسمها بأنه فضة، فالشاعر مفتون مقتول بهذا الجمال. والجميلات أغرقنه في هم الحب.

أما **قوامها**، فقوامها غصن مستقيم، كعود الأراكة وحوله حصى مبتلة، لا بالماء وإنما بدموع المحبين، وجسمها خصب ممتلئ يؤدي إلى هزال ناظره، بض يودع محبه النحول:

ووقفةِ رودٍ بضّةِ الجسم غَضّةٍ لتوديع صَبٍّ شاحبِ الجسمِ ناحِلِه[٦]

وهذا الجسم يتثنى أثناء قيامه مما يغري ناظره، وهي ممشوقة القوام.

(١) بالنثيا، آنخل جنثالث، تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية: د: حسين مؤنس، ط٢، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ص٦٤.
(٢) الديوان، ص٩٨.
(٣) الديوان، ص٩٩.
(٤) ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ص١٥١.
(٥) الديوان، ص١٠٢.
(٦) الديوان، ص٣٩٨.

وبالحديث عن **رائحتها**، فالموصوفة طيبة الريح، كأنها مغموسة في ماء ورد، وشبهها بالريحانة المعروفة بطيب الريح، وشبهها بالمسك، بل رائحتها تحيا بها النفوس:

ريحانةٌ في لطيفِ الروحِ قد غُرِسَتْ لها النسيمُ الذي تُحيي به النّسما[١]

ورائحتها الطيبة تكشف عن مكان وجودها، فلا تستطيع أن تختبئ عن محبيها.

ومما ذكره في وصف النساء، وصف بنات الأعلاج السبايا، فمن صفاتهن أنهن بيض، كغصن البان، ووصف شعورهن بالعظيم من الحيات (أساود) لعبت بها مخالب الأسود:

هَل تَذكُرُ الأَعلاجُ سَبْيَ بَناتِها بظُبىً جُعِلْنَ قلائدَ الأجيادِ
تمشي كَغُصْنِ البانَةِ الميّادِ
مِن كُلّ بيضاءِ الترائبِ غادةٍ عَبَثَتْ بهنّ براثنُ الآسادِ[٢]
مجذوبةٍ بذوائبٍ كأساودٍ

المبحث الثاني: الوصف المعنوي:

وبعد هذا الوصف الحسي الجسدي لأعضاء محددة للموصوفة، نجد أن ابن حمديس ذكر أوصافاً **معنوية** مما يتعلق بالموصوفة من ذلك:

شوقه لها: فقلبه صار له أجنحة ويطير إلى ذلك الحسن، ولشدة شوقه لها يبكي، وبكاؤه يهيج العصفور، وعلى الرغم من شوقه الشديد لها فإنه إذا التقى بها يسكت ولا يستطيع الكلام، ولكن شوقه متكلم أبداً، ولشدة شوقه لها أصابه الجنون، وسالت المياه من عيونه موقدة الشوق، وقلبه بين علو وانخفاض لشوقه إليها، ولشدة تعلقه بها لن ينشغل عن حبها. ويطلب من الريح أن تعلله، فهو ساهر والمحبوبة نائمة، والناس يلومونه على هذا الشوق رغم كبر سنه، لكن غرامه غرام الصغار:

قالوا صَبَا يا مَن رأى مستهامْ حِجاهُ كهْلٌ وَهَوَاهُ غُلامْ[٣]

ويزداد شوقه كلما رأى بياض برق أو سمع صوت حمام أو شم رائحة بستان.

ومما ذكره **عدم تمكنه من الوصول إليها،** فرغم تقارب الدارين إلا أنه يحس بالبعد، فدونها أمواج البحار من المخاطر والرقباء والوشاة، ولكن على الرغم من ذلك تتواصل الأرواح، وسر الهوى مكتوم بين الشاعر والموصوفة:

تسافرُ الأرواحُ ما بيننا والسّر فيما بيننا ذو اكتتام[٤]

ومما ذكره ابن حمديس من الأمور المعنوية عن الموصوفة **عتابها** له على حبه لها، حيث إن ذلك الحب سيقود إلى ذكرها والتوله بها، وهي امرأة تخشى مقالة الناس، بل إنه تمادى بإرسال الهدايا مما دفعها إلى رد هداياه وقادها إلى القدوم بنفسها

(١) الديوان، ص٤٧٠.
(٢) الديوان، ص١٤٦.
(٣) الديوان، ص٤٥٩.
(٤) الديوان، ص٤٦٠.

وقرع سمعه بعتابها، ولكن ذلك العتاب والقرع وقع على أذنه خفيفاً لطيفاً؛ لأنه صوت المحبوبة:

أقارعةً سمعي بِثِقْلِ عتابِها يخفّ على سمعي سماعُ الثّقائِلِ[١]

ووصف إحدى النساء بأنها لا تعاتبه، ورأى في عدم العتاب انعدام المحبة، فهو يرجو منها العتاب ليكون دليلاً على حبها له:

صَدّتْ سليمى فما تأتي معاتبةً ولا عتابَ إذا حبلُ الهوى انصرما[٢]

وذكر **صدودها وإعراضها** عنه، فالموصوفة لا تلتفت إلى حبه لها، فهي صعبة الوصال، ولذلك فهو يطلب منها أن تلتفت له التفات عطف وحنان كما تلتفت الظبية لولدها، "وعدد قليل من الشعراء التفت إلى حبيبته فأشار إلى حبها، ونقل صورة خاطفة من عاطفتها وألمح إلماحة خفيفة إلى غرامها"[٣].

ولصدودها سبب، فهي تصد وتنفر من شبيهها، حيث إنها بيضاء ومحبها أبيض الشعر، فالمفترض أن يكون بينهما انجذاب ولكن الواقع بالضد. وهذا دليل على كبر سنه، لذلك تعرض عنه. وكان اسوداد شعره في السابق يقودها إليه لكن المشيب قطع حبال الوصل. وتمنى لو كان هذا الهجر في وقت اسوداد شعر رأسه وشبابه، إذ إن الشيب لم يجعل له قيمة عند النساء، مثل الصفر المهمل، ففي شبابه كان يتقن الحديث للحسان، ويجيد اللهو، وأسبابه قريبة منه. ويرى في وصلها إبقاء لحياته، ولعلمها بذلك فإنها تتعمد الصدود عنه لتقتله.

صدّت البيضُ عن البيضِ أما كانَ ما بينَ الشَبيهَين انجذاب[٤]

وهي لا تصله بل تتابع الهجر، والهجر لا يُجنى منه الثمر، إنما يجنى الثمر في وقت الوصال. ومن أظهر صفاته النفسية تعاسة النفس والحنين، والسبب في ذلك اضطراره إلى الهجرة من وطنه، وأنه مهما حاول الخروج من ذلك فإنه يظهر على شعره[٥]. ولذلك أكثر من الحديث عن الهجر والحرمان. "فهو يشعر بتأنيب الضمير؛ لأنه ترك وطنه وهو في حالة حرب"[٦] ولذلك يصور المحبوبة هاجرة له كما هجر هو وطنه، فيريد من الممدوح أن يعيد الوئام بينه وبين المحبوبة، يريده أن يعيد له وطنه.

وهي في إعراضها وصدودها مثل الأماني، ولو جاءته بالوصل لجاءته الدنيا.

ويرى أن وصل الجميلات يجعل الوقت يمر سريعاً. ويرضى منها بالوصل حتى لو في المنام. ويتعجب أنها تغريه ثم تهجره. وهي تُعرِض عنه وهو في حال من الذل، ويتلطف في قوله لعلها أن تشفق عليه.

(١) الديوان، ص٣٩٤.
(٢) الديوان، ص٤٧٠.
(٣) أمين، بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ط١٥، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٩م، ص١٢٣.
(٤) الديوان، ص٦٤.
(٥) ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ص١٤٨.
(٦) حمادة، محمد، الخطاب الشعري عند ابن حمديس، ص١٧.

وتحدث ابن حمديس عن **تعذيب** المحبوبة لمحبها واستلذاذها بذلك، بل تنام قريرة العين غير ملتفتة لمن يبيت مريضاً من هذا الحب، ومع عذاب حب الجميلات فإنه يراه عذباً. وفي موطن آخر يتحول العذب إلى مر، وذلك بسبب صغر سنه.

خَرَجتُ على حَدِّ القياسِ مَعَ الهوى فقلْ مَن أَمَرّ الكأسَ من بعد ما أحلى[١]

ويسألها هل ستفدي قلب عميد هده العشق أم هي فاتكة لا تخاف من قتل العباد ولا تخاف عقوبة المعبود.

ومما تناوله ابن حمديس بالحديث، ذكر **دلال** الموصوفة وغنجها على عاشقها، فهي ترى في حسن خَلقها مسوغاً لذلك الغنج، فهي تغتر وتختال بذلك الجمال، وتتدلل كالأطفال، وهي غيداء تمرض غيرها بحسنها ودلالها، ولا يتعجب منها أن تكون ظالمة، فالذي دفعها إلى ذلك نعومتها ودلالها. ورغم ظلمها البين له لا يجد ناصرا.

غيداءُ يُسقِمُ بالملاحةِ دَلُّهَا جِسمَ العَميدِ كَذاكَ دلّ الغيدِ[٢]

وهذه الموصوفة **مغرورة** بحسنها وجمالها، ولذلك تخضع لها القلوب رغم صعوبة أخلاقها، ولغرورها بجمالها فإنها لا تتكرم بالالتفات إلى محبها ولا تصله، وبسبب غرورها بجمالها وحسن قوامها فإنه لا يحاول أن يحب ردفاً يصعب الوصول إليه.

فما فُتِنتُ بردفٍ غَيرِ مُرْتَدَفٍ ولا جُنِنْتُ بِخَصرٍ غَيرِ مُخْتَصَرِ[٣]

وتناول بالحديث **غدر** المرأة، فهي سريعة الغدر، تتقلب من محبوب لآخر، وما ذلك إلا لثقتها بحسنها وجمالها، فالحسناوات يحسنّ التودد والتلطف، فتعطي بلسانها ما ليس في قلبها، ولا تكتفي بالسكوت بل تدعي حبها له، وليس عليها شيء من آثار العشق:

يا هَذهِ تَدَّعينَ الوجدَ عاريَةً مِنَ الضنى فَدَعي الشكوى لِمَن عَشِقا[٤]

وهي التي تعده ثم تخلف. لذلك يطلب من أهل الحزم والعقل ألا يأمنوا النساء في الحب، فهن يُدخلن الجنون على الإنسان ويخدعنه، يخدعن محبيهن بالوعود الكاذبة، بل هي التي ترسل له تفاحة قبّلتها وعضت جانباً منها تشويقا له ثم تخون وتغدر. فهي تسقي الحب سماً ويظنه شاربه عسلاً.

وهي **لا تفي بمواعيدها** بل تؤجل وتماطل، وخُلفها ذلك مستمر متتابع، ولو وفت وزارت فإنها تكون زيارة خفيفة سريعة، كجلسة الخطيب بين الخطبتين:

وإن هي زارَتْ خلتَها مستعيرةً لَها مِن خَطيبِ الحفلِ جَلسَتَه العَجْلى[٥]

كما تحدث ابن حمديس عن **أمور أخرى** مما يتعلق بوصف المرأة:

---

(١) الديوان، ص٣٧٥.
(٢) الديوان، ص١٢٩.
(٣) الديوان، ص٢٠٥.
(٤) الديوان، ص٣٣٦.
(٥) الديوان، ص٣٧٦.

ففي بعض المواطن ذكر أن هذه الموصوفة تزور ولا تخاف الرقيب، ولا يردعها لوم اللائمين.

ورغم جلوسه معها أحياناً فإن نار الحب لا تنطفئ وإنما تتقد وتزداد اشتعالاً، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يفعل معها محرما، مثل الصائم الظامئ، إذا وُجد ماء في فمه فإنه لا يبتلع منه شيئاً.

كما وصف المرأة الساقية وأن ما في يدها محرق لكل هم.

وإن لم يستطع أن يلقى محبوبته في أرض الواقع فإنه يجتمع بها في أرض الأحلام ويحقق أمانيه، ولا يستطيع أحد أن يلومه هناك، وإذا كاد أن يصحو من منامه وصله بمنام آخر كي لا ينقطع الوصل. بل إنه حتى في أحلامه عفيف لا يقرب ذنباً.

وَمَرّتْ لطائفُ أرْواحِنا بِلَغْوِ الهَوَى حيثُ مَرّتْ كراما(١)

وهو راضٍ بطيف المحبوبة ويشبهه بأنه مثل الطيب إن لم تجد عينه فإنك واجد رائحته.

وقد يلتقي بطيف المحبوبة لا في منامه وإنما في وهمه وخياله، وهذا الوهم والخيال يجعلها كأنها متمثلة أمام عينيه، فلا يدري ما يراه صدقاً أم كذباً. فذلك الخيال يصيبه بالأرق؛ لأنه مشتاق للقياها. وحديث ابن حمديس عن طيف الخيال بكثرة أثر من آثار معشوقته الصقلية، وكأنه وقد استعصى عليه أن يزورها أو تزوره حقيقة يجد العوض عنها في طيف خيالها(٢).

ويصفها بالعفاف، ودليل ذلك أنها لا تعرف من يحبها ممن لا يحبها.

وهي من العفة لم تَدْرِ مَنْ جُنّ بها دونَ الغواني وهام(٣)

وهناك من يرى أنه لو ترك هذه المقدمات الغزلية لكان خيراً له؛ لأنها لا تحمل من تجاربه ومشاعره إلا القليل، وأنها ترداد لصفات العذل التي توارثها الشعراء من قبل، وإن وجد فيها نزعة وجدانية كان ذلك استجابة لماضيه وتأثراً به لا إخلاصاً لحاضره واندماجاً في مفاتنه(٤). وكما ذكر بكري شيخ أمين أنه لا يكاد "شاعر من القدماء يشذ عن هذه الأوصاف، ولعل الفرق الوحيد بين الشعراء أن منهم من وصف الجسد كاملاً، ومنهم من اكتفى برسم بعض أعضائها، أو تصوير حديثها أو خلقها فاقتصر على أمور جزئية في الوقت الذي حاول غيره أن يتعرض لأوصاف أكثر وأشمل وأعم"(٥).

إن غزل ابن حمديس ووصفه يتسم بالعفة، فهو من الغزل العذري، ولعل سبب ذلك أمران: احترامه وتوقيره للمدوح، إذ إن مثل هذا الغزل الفاحش لا يليق. والثاني: نظرته وتقديره للمرأة، فهو قد عرف المرأة ذات شرف ومكانة، فبعد أن فقد أمه

---

(١) الديوان، ص٤٥٣.

(٢) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص١٠٦-١٠٧.
(٣) الديوان، ص٤٦٠.
(٤) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢٤.
(٥) أمين، بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١١٩.

في صغره تولت تربيته عمته التي كنّ لها غاية الاحترام والتبجيل، ثم تزوج بجارية عرفت حقوق الزوجية، لكنه فجع بغرقها، كما أنه رأى من البنت الوفاء والمحبة لأبيها، عندما أُشيع عنه أنه توفي فحزنت ابنته لذلك حزناً شديداً أودى بحياتها. لذلك كانت نظرته للمرأة نظرة إجلال وإكبار.

وابن حمديس في مدائحه تلك عند حديثه عن المرأة، لا يُبين عن حقيقة هذه المرأة ومن هي، فهو لا يتغزل بامرأة بعينها، حتى عندما يتحدث عن مجموعة من النساء فإنهن لا يُعرفن، وإنما حديثه حديث عام.

الفصل الثاني الدراسة الفنية

إن مما يتعلق بالدراسة الفنية لصورة المرأة في مدائح ابن حمديس، أمور عدة وهي: اللغة، التراكيب، الأساليب، الصورة الفنية، الموسيقى. ونبدأ بالحديث عن:

المبحث الأول: اللغة:

الألفاظ:

إذا كانت العاطفة والخيال هما جوهري الصورة فإن اللغة بموسيقاها وكلماتها وصيغها وتراكيبها ودلالاتها هي الوسيلة التي تبرزهما(١)، فالصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها، فالألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني(٢)، والأسلوب هو طريقة التعبير، فيجب أن يكون العرض جميلاً وليس عرضاً جامداً للأفكار(٣)، فالأسلوب الجميل مما يُظهِر قوة عاطفة الشاعر وعمق تفكيره، والعكس بالعكس فالأسلوب الرديء يعيب هذه الأشياء(٤)، والذي يحدد قيمة الألفاظ العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها، فالشعر له لغته الخاصة، وليس عرضاً للأفكار فقط، بل هو عرض جميل(٥).

ذهب النقاد إلى أن أفضل الألفاظ ما كان سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها(٦)، والسهولة مع عدم الابتذال عنصر مهم في إبداع المبدعين(٧)، وقد كان ابن حمديس حريصاً على الألفاظ العذبة الرقيقة التي يلائم بعضها بعضاً، وتتجاور في نسق موسيقي أخاذ(٨).

ويتسرب الجمال إلى اللفظ من الأصوات التي تتكون منها، ويسري من اللفظ إلى البيت ومن البيت إلى القصيدة إذا توافر بينها جميعاً حسن جوار،

---

(١) انظر: الشورى، مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، بيروت: الدار الجامعية، ١٩٨٣م، ص٢٤٨.

(٢) انظر: القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص٤٣٥.

(٣) انظر: أبو شارب، مصطفى، الشعراء المروانيون في الأندلس، ط١، الرياض: دار المفردات، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م، ص٢٩٠.

(٤) انظر: السلمي، عبد الرحمن بن رجاء الله، شعر الأسر بين أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد-دراسة موازنة، ماجستير، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤٢٤/١٤٢٣هـ، إشراف: د: محمد فايد هيكل، ص٣٥٥.

(٥) نفسه، ص٣٥٤.

(٦) انظر: الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م، ص٢٢.

(٧) انظر: الهليل، عبد الرحمن، عمرو بن مسعدة-سيرته وتراثه النثري-دراسة وجمعاً وتوثيقاً، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، ص٦٦.

(٨) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص١٩٧.

وعندئـذ تسـتدعي اللفظــة صـوراً تسـتطيع الإيحـاء الكامل[١].

إذن فلكل شاعر هدف واحد في قصيدته، هو رصد الكلمات وبناء الجمل بها بطريقة تضمن لها الانسجام حتى لو كان العرف اللغوي يقف عند حدود معينة[٢].

السهولة واللين والألفة:

الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة ولكل منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالرقيق يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف[٣]. أي التعبير عن العواطف الرقيقة اللينة، ومن أهمها الغزل. وليس معنى الرقيق أن يكون ركيكاً سفسفاً وإنما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم[٤]. يقول ابن حمديس في مطلع قصيدة يمدح فيها المعتمد:

وَرْدُ الخدودِ ونرجسُ المُقَلِ ... عَدَلا بسامِعَتي عَنِ العَذَلِ
ومواردُ الرّشَفاتِ مُرْوِيَتي ... حيثُ المياهُ مثيرةٌ غُلَلي
خَذَلَتْكَ باللّحَظاتِ خاذِلَةٌ ... في الإجل ترْسل أسهم الأجَلِ
مِنْ مُقْلَةٍ نَقَلَتْك قهوتها ... بالسُّكْرِ من خَبَلٍ إلى خَبَلِ
ولَقَلَّما يصحو امرؤ حكَمَت ... فيهِ كُؤوسُ الأَعيُنِ النُّجُلِ
إنّي امرؤ ما زلتُ أنظمُ في ... جيدِ الغزال قلائدَ الغزلِ
وجنيّةٍ ضَنّتْ على نظري ... بِجنيّ وَرْدِ الوجنَةِ الخَضلِ
صَبَغَتْ غلالةَ خدّها بدمي ... إن لم يكن فبِعَندَمِ الخجلِ[٥]

يفتتح الشاعر قصيدته بلفظة (ورد) التي تدل على اللطف والجمال، وأضافها إلى الخد، ثم عطف عليها كلمة النرجس الموحية بالرقة والجمال، ثم يتابع الشاعر التعبير برقة باستخدام (الرشفات مرويتي) وما فيهما من ترقق مؤثر على السامع، وما يدل على تلذذه بذلك إضافة التلذذ لضمير المتكلم. ورغم أن الشاعر انتقل للحديث عن الغدر والهجران إلا أنه لم يستخدم لفظة عنيفة، وإنما استخدم لفظة (لحظات) وما تدخله في نفس السامع من دلّ وغنج. ثم يتابع أن تلك المقلة تدخل السُكر والخبل على الناظر. ويلاحظ على هذه الألفاظ رقتها وعدم ركاكتها فهي قادرة على "تجاوز سمع المتلقي إلى التغلغل في وجدانه وتحرك المشاعر والأحاسيس الغافية فيه"[٦]. فألفاظ النص موحية بما يجده الشاعر من جمال لهذه الموصوفة وعشقه لها المؤثر في عقله وفكره، وعدم تمكنه من الوصول إليها.

---

(١) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢٠٢. نقلاً عن: الشعر والفنون الجميلة، ص٢٠. (هكذا وجدته في الأصل، والأصل لا توجد فيه قائمة مراجع، ومؤلفه إبراهيم العريض، دار المعارف، ١٩٥٢م).

(٢) انظر: الشورى، مصطفى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص٢٤٥.

(٣) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: د: أحمد الحوفي و د: بدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٨٥/١.

(٤) نفسه، ١٨٥/١-١٨٦.

(٥) الديوان، ص٣٧١-٣٧٢.

(٦) سيد، مفرح إدريس أحمد، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي – دراسة تحليلية))، مجلة جامعة طيبة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المدينة المنورة: السنة: ١، العدد: ١، (شعبان ١٤٣٢هـ)، ص٢١٩.

والسهولة معناها ألا تكون الكلمة مكونة من حروف متنافرة يصعب على اللسان النطق بها، والألفة أن تكون الكلمة واضحة المعنى لا تحتاج إلى بحث وتنقيب ليفهم السامع ماذا يريد الشاعر أن يقول[١]. ولذلك يقال عموماً في أبيات ابن حمديس عندما تحدث عن المرأة في مدائحه أن ألفاظها سهلة بينها ألفة، وتقل فيها الغرابة.

الغرابة[*] والجزالة:

إن الغرابة الموجودة في الشعر الأندلسي في الغالب ليست من الحوشيات المغلقة التي يحتاج استبطان نصها إلى مطالعة المعاجم ولا يفلح السياق في حل مغاليقها[٤]. والغالب على الشعر المتعلق بالنساء الرقة والليونة والبساطة، وقد يخرج إلى الجزالة والقوة إذا اقتضى الموقف، وصياغة ابن حمديس تتردد بين البساطة والسهولة عندما يترك نفسه على سجيتها، وبين الجنوح إلى الغريب عندما يقصد إلى التحسين والتجميل وتجلية براعته، وكثر ذلك في مدائحه و في التمهيد لها خاصة[٥]. فابن حمديس لم يتجنب الغرابة أو الجزالة دائماً، حيث نراه يقول في مدح أبي الحسن علي بن يحيى عند ولايته سفاقس:

مُلاعِبَ البيض بين البيض والأسَلِ ... تلاعبتْ بك حُورُ الأعينِ النُّجُلِ
فَخُذْ من الرّمْحِ في حرْبِ المها عِوَضاً ... فالطعنُ بالسّمْرِ غيرُ الطّعْنِ بالمقلِ
كم للعلاقةِ من هيجا رأيتَ بها ... ضراغمَ الغيل قَتْلى من مها الكللِ
وكم غزالةِ إنْسٍ أنْحلَتْ جسدي ... بِالهجرِ حَتَّى حَكى ما رقّ من غَزَلِ
ممشوقةً ملْتُ عن حِلْمي إلى سَفَهي ... منها بقدّ مقيمِ الحسن في المَيَلِ
تصدّ بالنفس عن سلوانها بهوى ... عينٍ تكحّل فيها السحرُ بالكحلِ
خداعةُ الصبّ بالآمالِ مرسلةٌ ... إليّ بالعضّ في التفّاحِ والقُبَلِ
وناطقُ الوجدِ منّي لا يكلّمُهُ ... منها إذا ما التقينا ساكتُ المللِ
يا هَذِهِ ونِدائي دُمْيَةً طَمَعٌ ... في نطقها من فقيدِ اللبّ مُخْتَبِلِ
أرى سِهامَ لحاظٍ منكِ تَرْشُقُني ... أفي جُفونكِ رامٍ من بني ثُعَلِ
بل ضَعْفُ طرفك في سفكِ الدماءِ له ... أضعافُ ما للظُّبا والنّبْلِ والأسَلِ
إنّي امرؤٌ في ودادي ذو محافظةٍ ... فما يَرَى في وفائي الخلُّ من خلَلِ[٥].

فبعض ألفاظ النص فيها غرابة، معلوم أنه يُفهم معناها من السياق ولكن تحتاج إلى معرفة دقيقة لدلالتها، فمثلاً كلمة (الأسل) معطوفة على البيض وهي السيوف، إذن هي نوع من الأسلحة، ولكن ما هو؟! إنها الرماح، وكذلك (النجل). فالألفاظ بينها ألفة تجعل "استجابة السامع للشاعر سريعة لا يحول بينهما أن تكون الكلمة غير واضحة المعنى تحتاج

(١) انظر: بدوي، أحمد احمد، أسس النقد عند العرب، القاهرة: دار نهضة مصر، ص٤٥٨.
(*) اللفظ الغريب هو اللفظ غير المألوف والنادر المهجور. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبه، مجدي و كامل المهندس، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص٣١٩.
(٤) انظر: الهرامة، عبد الحميد عبد الله، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري الظواهر والقضايا والأبنية، ط٢، طرابلس: دار الكاتب، ١٤٢٩هـ-١٩٩٩م، ٢٩٦/٢.
(٥) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢٠٩.

(٥) الديوان، ص٣٩١-٣٩٢.

إلى بحث وتنقيب، ليفهم السامع ماذا يريد الشاعر أن يقول"[١].

وكذلك يستخدم الشاعر الجزالة في بعض الألفاظ، فكلمة (الطعن–هيجا–الهجر) في هذا الموضع جزلة. والجزل من الألفاظ ما يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك[٢]. وإن كان انتقل بعد ذلك للحديث عن الغزالة إلا أن الجزالة استمرت معه، فكلمة (العض–ترشقني–سفك الدماء) مشعرة بالقوة والعنف، فالموقف موقف قوة وولاية وهذا اقتضى مثل هذه الألفاظ. وفي عبارات الشاعر كثير من أصداء غربته عن وطنه وحزنه على فراق أهله[٣]، وهذا ما جعله يستعمل أمثال هذه الألفاظ الجزلة.

وربما الذي دفعه إلى هذه الجزالة والغرابة هو ضعف عاطفته فـ "المقدمات المشتعلة شوقاً وحباً بدأت بصفة عامة تخمد جذورها، وتفقد شحنتها العاطفية شيئاً فشيئاً على مدى الأيام، حتى أسلمتنا إلى ما سميناه النسيب الذي لا عاطفة وراءه"[٤]، فيظهر أن الشاعر حاول أن يغطي ضعف عاطفته بهذه الألفاظ الجزلة الغريبة، كي يشغل السامع بها وبفهم معانيها عن تتبع العاطفة فيها.

وعلى الشاعر أن يهيئ للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعري الذي تريد أن ترسمه[٥]. وإذا فَقدت اللغة بألفاظها وتراكيبها عنصر الإيحاء هبطت دلالتها الفنية وأصبحت لغة إيصالية موضوعية أكثر منها تخيلية أو إيحائية فنية[٦]، ومن أمثلة الكلمات الموحية عند ابن حمديس قوله في مدح القائد مهيب بن عبد الحكم الصقلي:

غَيّرَتْهُ غِيَرُ الدّهرِ فشابْ ورمته كلُّ خود باجتنابْ[٧]

يفتتح الشاعر قصيدته بهذا البيت، وقد هيأ الشاعر في استخدامه لكلمة (فشاب) ألفاظاً قبلها لتؤكد على دلالتها وهو التبدل والتغير فذكر (غَيّرَتْهُ–غِيَرُ الدّهرِ)، وتسكين الشاعر لها يدل على العجز والضعف، فمن شاب لا يستطيع العمل والسعي، بل يدركه الضعف، ومن شاب تتبدل أحواله، وخاصة في العشق، فبعد أن كانت النساء يتوددن إليه ويتقربن، تبدلت الحال وأصبحن يبتعدن عنه، ذلك ما يوحي به لفظ (فشاب). وفي آخر أبيات الغزل بعد حوالي عشرين بيتاً ذكر الشيب والشباب، بعد أن ذكر كثيراً من الأمور والأحوال التي تبدلت بينه وبين من يعشقهن فقال:

كَيفَ لا أَبكي بِهذا كلّهِ وأنا الفاقدُ ريعانَ الشّباب
صدّت البيضُ عن البيضِ أما كانَ ما بينَ الشّبيهَين انجذاب

(١) بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٤٥٨.
(٢) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١٨٥/١.
(٣) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢١٠.
(٤) نفسه، ص٩٧.
(٥) انظر: نفسه، ص١٠٧.
(٦) انظر: الهليل، أ.د. عبد الرحمن عثمان، الهمس في الشعر السعودي، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، ص١٠٣.
(٧) الديوان، ص٦٣.

أفلا أبكي شباباً فَقْدُهُ قَلْبَ الماءَ لظمآنٍ سَرَاب
أَخطَأَ الشَيبُ ظُباءً لو رماها خَذَفاتٍ لأَصاب[١]
والصِّبا.

فهو يبكي ما فقد من جمال هؤلاء الحسناوات بسبب فقده (ريعان الشباب)، وأعرض عنه البيض لبياض شعره. فإيحاء كلمة الشيب وما ذكره من أمور تغيرت عليه، كل ذلك ليؤكد الشاعر حسرته وحزنه عن بعد الجميلات عنه، وساعد الشاعرَ على إيصال ذلك ما توحي به كلمة الشيب بداية والشباب من بعد.

ومما يتعلق بالألفاظ دقة الشاعر في اختيار ألفاظه لتؤدي المعنى الدقيق الذي يريده، فمن ذلك قول ابن حمديس عندما مدح الأمير يحيى بن تميم بن المعز:

أقبَلَتْ تَسْعى بها خُمْصَانَةٌ عمّ منها حُسْنُها خلقاً عميم[٢]

فاختيار الشاعر لكلمة (خُمْصَانَةٌ) التي تدل على ضمور البطن ودقة خلقته، دون غيرها من الكلمات مثل النحالة أو الضآلة، لما تشعران به من الفقر والحاجة، أما خمصانة فهي تشعر رغبة هذه الساقية أن تكون بهذا الوصف وحرصها على هذا الجمال في الخصر، وهذا الحسن رآه كثير من الناس لعشقهم له. واختيار الشاعر لخمصانة يمهد لما يريده الشاعر في البيت الذي يليه وهو التثني والميل، الذي لا تتقنه البدينة، ولا تستطيعه الضعيفة:

(١) الديوان، ص٦٤.
(٢) الديوان، ص٤٤٩.

كلما قامت تثنّى خَلَعَتْ مَيَلَ التيه على خُوطٍ قويم[٣]

المبحث الثاني: التراكيب

إن تفاوت التفاضل بين الشعراء يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها؛ لأن التركيب أعسر وأشق[٤]، وسأقتصر على التقديم والتأخير لما تميز به هذا التركيب عند ابن حمديس في مدائحه وحديثه عن المرأة.

التقديم والتأخير:

أبرز التراكيب التي استخدمها ابن حمديس عند حديثه عن المرأة التقديم والتأخير، وهناك من يرى أن التقديم والتأخير "يؤدي إلى تعقيد الكلام تعقيداً تَضِلُّ فيه المعاني"[٥]، ولكن ذلك لا يظهر في شعر ابن حمديس في هذا المجال، بل إن الشاعر في تقديمه وتأخيره يُظهر ما يهتم به ويشغل باله، يقول ابن حمديس في مدح الإمام أبي الحسن علي بن يحيى:

وأوْرَثَ الموتَ سرُّ البين حين فشا عندي وعند حبيبٍ أورَثَ الصمما[٦]

يؤكد الشاعر جمود عاطفة الموصوفة تجاهه، وأنه بعد افتضاح سر محبته لها، وانتهاء تلك المحبة بالفراق أدرك الشاعرَ الموتُ، فقدم الشاعر المفعول

(٣) الديوان، ص٤٤٩.
(٤) انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١٦٦/١.
(٥) الجهني، زيد بن محمد بن غانم، شعر الحرب بين البحتري والمتنبي، ماجستير، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤١٠هـ، إشراف: أ.د. طه مصطفى أبو كريشة، ص٤٣٩.
(٦) الديوان، ص٤٧٠.

به (الموت) لاهتمامه واغتمامه به؛ لأنه سيؤدي إلى بعده عن المحبوبة، فقدمه على الفاعل وتوابعه (سر البين حين فشا)، حيث إنه غير مكترث بكون المحبة سراً أو جهراً، ولكنه صُدم أن هذا النبأ لم يؤثر في المحبوبة بل على العكس تغافلت عنه وتجاهلته.

فالتقديم أثر في المعنى تأثيراً فنياً وهو تركيز الشاعر على نتيجة البعد والفراق وهو الموت، ولكن الشاعر في الشطر الثاني حذف الفاعل المكروه إلى نفسه نهائياً (الموت)، وذكر المفعول الذي صدمه ولم يتوقع صدوره من المحبوبة وهو صممها وتجاهلها لهذا الخبر المريع، وقدم قبل ذلك الظرف الفضلة (وعند حبيب)؛ لانشغاله بهذا الحبيب، وليجعل نفسه (عندي) يقرب المحبوبة (وعند حبيب) حتى ولو في اللفظ.

وفي موطن آخر يتحسر ابن حمديس على ذهاب الحسناوات عنه فيقول:

فغدا عند الغواني ساقطا كسقوط الصفر من عد الحساب(١)

يذكر ابن حمديس اجتناب النساء الجميلات له بسبب شيبه، فالذي أثر فيه ليس سقوطه من الأعين والقلوب، بل آلمه هو سقوطه عند الغواني، لذلك قدمه لاهتمامه به.

وكذلك مما يؤلمه إلى جوار اجتناب النساء له احتجابهن عنه:

(١) الديوان، ص٦٣.

ثم غطت بنقاب خدها من رأى الشمس توارت بالحجاب(٢)

فهذه الجميلة اختفى خدها عن ناظريه، لكن المؤلم أنه اختفى بساتر مستمر مقصود وليس عارض زائل، فهي تعمدت إخفاء خدها بواسطة النقاب فقدمه على الخد، فقد يكون المانع من رؤية الخد أمر عارض كيدها أو ما تتحجب به، لكن المانع متعمد مقصود وهو النقاب. ويجعل مستمعه يشاركه الحسرة والألم بتستر هذه المرأة عنه بأن شبه الأمر والحال مثل اختفاء الشمس وضوئها رغم حاجة الناس لها.

ولأن الغالب على شعر الغزل والحديث عن المرأة أنه يعتمد على البساطة والبعد عن التعقيد فقد قلّ التقديم والتأخير في هذه الأشعار.

المبحث الثالث: الأساليب

إن الأسلوب يتكون من لبنات هي المفردات، وقف عندها نقاد العرب طويلاً، يتبينون الأسباب التي تهب الكلمة الجمال لتؤدي دورها في الأسلوب أداء كاملاً، ولتقوم بنصيبها في التأثير النفسي تأثيراً بالغاً(٣).

الحوار:

استخدم ابن حمديس أسلوب الحوار في شعره الذي تحدث فيه عن المرأة، ولكنه لم يكن بتلك الكثرة، رغم أن الحوار فيه إخراج مكنون النفس من الهم والغم، وبذلك تُنَفِّس عما بداخلها فتجد راحة

(٢) الديوان، ص٦٤.
(٣) انظر: بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبي، ص٤٥٢.

وسروراً، واتخذ الحوار ليظهر براعة ومهارة أمام المتلقي، ويوهمه بالجدة والابتكار، وهو حوار ممتع، فيه جمال الواقعية[١]. ومن ذلك قوله في مدح علي بن يحيى مهنئاً له بدخول عام:

قالت اللثمُ لا أراهُ حَلالاً … بيننا والعناقُ حظٌّ كبيرُ
قلت هذا علمتُهُ غيرَ أنّي … أسألُ اليومَ منك ما لا يضيرُ
فاجعلي اللَّحظَ زادَ جسمٍ سيبقى. … روحُهُ في يديكِ ثُمَّ يَسيرُ[٢]

إن الشاعر لا يستطيع الوصول إلى شيء من هذه المحبوبة، فيقدِّر حواراً خفياً غير ظاهر يستشفه المتلقي من حديثهما، وهو أنه طلب منها أن يعانقها ويقبلها، ولكنها ترفض ذلك، وترى حرمة هذا العمل، بل الوصول إليه لا يناله إلا صاحب الحظوة، والعاشق ليس منهم، ويظهر أن العاشق عمد إلى حيلة، حيث طلب ما يعلم أنها ترفضه لينال منها شيئاً يصبّره، فهو يعلم أنها لن تكرر الرفض فأتى لها بالأعظم لتعطيه الأدنى، ولذلك قال لها واعترف فقال (هذا علمته) فهو يقر بحرمة ذلك ورفضها له، ولذلك طلب منها ما لا يضرها. وعلة عدم وجود الضرر في ذلك أن التقبيل والعناق يظهر أمام الناس أن لها مشاركة فيه، أما اللحظ والرؤية فيكون دون علم منها ولا مشاركة، فلا يقع لوم عليها.

ومن نماذج المحاورة قوله في قصيدة مدح بها المعتمد:

وَكَأَنَّما خاضَتْ ذَوائِبُها … من جفنها في صِبْغةِ الكحلِ
يا هَذِهِ استَبقي على رَجُلٍ … أفحمتِهِ بالفاحمِ الرّجِلِ
لا تسأليهِ عن الهوَى وَسَلي … عنه إشارةَ دَمْعِهِ الهَطِلِ
عَطَفَتْ وقالتْ رُبَّ ذي أملٍ … ظفرتْ يداه بطائِلِ الأمَلِ
قِبَلي ديونٌ ما اعترفتُ بها … إلا لِأَمنَحَ مُجْتَنى قُبَلي[٣]

يبدأ الشاعر مقطعه بالنداء الموجه إلى مخاطبة أمامه، لم يحدد اسمها وإنما حدد قربها (يا هذه)، يطلب منها ويستجديها أن تبقي على من يتصف بصفة الرجولة والقوة، ولكن أدركه الضعف والمهانة، لذلك هو يطلب ويسترحم، ويذكر شيئاً مما أدى إلى ضعفه أمام هذه المرأة وهو شعرها الأسود الطويل الجميل المرجل غير الشعث، فهذا الشعر منعه ودهشه عن قول الشعر لجماله.

ثم ينهى الشاعر المخاطبة عن سؤاله عن عشقه وغرامه، فهو لا يستطيع الكلام لانشغاله بالبكاء، ولكن جواب السؤال واضح في دموعه المتتابعة من عينيه.

لقد كان حديث الشاعر كأنه متوجه إلى صخرة صماء، فهي لا تعير حديثه أي اعتبار، يتحدث إليها وهي معرضة، بدليل قوله (عطفت)، أي مالت والتفتت إليه مسرعة، ولذلك عبر بعدها بـ(وقالت)، فكأنها قالت على وجه السرعة، ثم ذكرت له حكمة تدل على رجاحة عقلها وعدم انشغالها

---

(١) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢١-٢٢.
(٢) الديوان، ص٢٤٥-٢٤٦.
(٣) الديوان، ص٣٧٢.

بالعشق والهوى، وهي أنه من القليل النادر أن يفوز الإنسان بما يأمله ويظن فيه فائدته.

ثم توضح له استحالة وصوله إليها ونيله ما يريده منها بصورة جميلة، وهي أنها وعدت كثيراً من الناس بإعطائهم ما يريدون ولكنها جحدت تلك الوعود.

فاستخدام الشاعر للحوار بينه وبين هذه المرأة ليظهر مكنون نفسه، وليلقي على لسانها حكمة عامة يستفيد منها أي سامع، وليعلل سبب إعراضها عنه، كل ذلك استطاع الشاعر أن يقدمه بصورة حوارية، وليست تقديماً مباشراً جافاً.

الأساليب الإنشائية الاستفهام:

إن تنقل الشاعر بين الأساليب الإنشائية من استفهام ونداء وأمر ونهي كأنه يريد أن ينقل المستمع من حال إلى حال حتى لا يتسرب السأم إلى نفس المتلقي[١]، وإثارة السؤال سبيل إلى توطيد المعنى، ودفع للّبس الذي قد يتبادر إلى الذهن، وهو وسيلة في الغوص على المعنى وتعمقه، وأغلب ما يكون استخدام الاستفهام فيما يكون ظاهره التناقض[٢]، والاستفهام يحمل المستمع على التفكر والالتفات، فيمضي المستمع لهذا الشعر ولا تزال تلك الإثارات عالقة في نفسه[٣]، وفي اللجوء إلى الاستفهام تخفيف من الآلام، والتسلي عن الأحزان[٤]، التي يجدها في نفسه والحرقة المكبوتة في صدره، فعندما يقول ابن حمديس:

أوَ ما علمتَ بأنّ فُتّاكَ الهوى حُورٌ تكافحُ بالعيون مِلاحُ[٥]

يريد المخاطبة والحديث والمشاركة في المصيبة التي نزلت به، وهي أن جميلات العيون هن الجريئات على العشق والغرام.

وتارة أخرى يسأل مخاطَبه لبيان صفات جميلة تتعلق بالمحبوبة، فيقول:

تُجري الأراكَ على الأقاح وظَلمُها ريقٌ أذُقْتَ الشَّهدَ والجِريالا[٦]

يتحدث الشاعر عن جمال هذه المرأة، وكيف أنها تمرر أصابعها التي هي مثل شجر الأراك، تمررها على فمها الذي هو مثل ورد الأقاح، وماءُ أسنانها البراقة عذب حتى لو لم تطعم شيئاً، ثم يريد أن يقرب الصورة لسامعه، ويريد منه المشاركة في اللذة والمتعة التي يجدها فيسأله ويخاطبه بتاء المخاطب للدلالة أن الخطاب له، فيسأله بالهمزة التي تفيد هنا التصديق لا التصور، ليجيب السامع: نعم أعرف طعم الشهد وأنه لذيذ. والذوق يكون بطرف اللسان وعلى وجه السرعة، هل ذقت العسل الذي في شمعه قبل أن يصفّى، فهو طازج لم تدخل فيه يد صنعة بعد، واختار الشاعر الشهد التي تذكر

---

(١) انظر: الدش، محمد، أبو العتاهية: حياته وشعره، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٣٨٨هـ-١٩٦٨م، ص٢٩٠.

(٢) انظر: عبد الرحيم، مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، ص١٩٢-١٩٣.

(٣) انظر: أبو الأنوار، محمد، في تاريخ الأدب العباسي– الشعر والشعراء، المنيرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٧م، ص١٧٦.

(٤) انظر: الهليل، عبد الرحمن عثمان، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، ط١، الرياض: دار المؤيد، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ص١٠١.

(٥) الديوان، ص١٠٢.

(٦) الديوان، ص٣٨٧.

بالشهادة والمعاينة، فالإنسان لا يشهد على شيء إلا وهو متيقن منه ومتأكد، و"اشتراك الكلمات في أكثر حروف المادة يجعل إحداها عند سماعها تذكر بالأخرى"(١). ويؤكد على لذة هذا الرضاب وجماله، وأنه مع طعمه اللذيذ فهو جميل اللون مثل الخمر.

وفي أحيان أخرى يتوجه الشاعر باستفهامه إلى المحبوبة نفسها، فيقول:

هلْ أنتِ فاديَةٌ فؤادَ عميدِ من لوعةٍ في الصّدْرِ ذاتِ وَقُودِ

أم أنتِ في الفَتَكاتِ لا تخشَينَ في قَتلِ العبادِ عُقوبةَ المَعبودِ(٢).

لقد افتتح الشاعر قصيدته بهذين البيتين، وبدأها بالسؤال المباشر للمرأة، ويطلب منها أن تعتق قلب صاحب المكانة العالية؛ لأن صدره مشتعل من حبها وغرامها. ثم يعقب بسؤال آخر وهو في حالة من الدهش أن هذه المرأة من الجرأة والقوة أنها لا تخاف من قتل الناس ولا ترى في ذلك من سينزل عليها عقوبة على ذلك القتل.

ويخاطبها بأنها قاتلة بنظراتها فيقول:

أرى سِهامَ لحاظٍ منكِ تَرْشُقُني أفي جُفونكِ رامٍ من بني ثُعَلِ(٣)

فنظرة وجيزة منها تُنزل عليه سيلاً من السهام المستمرة، ولذلك عبر بالمضارع للدلالة على الدوام والاستمرار (ترشقني)، ثم يسألها: هل في عينيك رام للسهام من بني ثعل؟ وقدم الشاعر الجار والمجرور للدلالة على الإحاطة والشمول لكل جزء من عينيها وأنه قاتل، ونكر كلمة (رام) إشارة أن أي شخص من هذه القبيلة معروف بدقة الرمي.

وقد استخدم الشعراء قبل ابن حمديس ضرب المثل في دقة الرمي ببني ثعل، فهذا امرؤ القيس يقول:

بَنو ثُعَلٍ جِيرانُها وَحُماتُها وَتَمنَعُ مِن رُماةِ سَعدٍ وَنائِلِ(٤)

والبحتري يقول:

أَرمي بِظَنّي فَلا أَعدو الخَطاءَ بِهِ اعجَب لِأَخطاءِ رامٍ مِن بَني ثُعَلِ(٥)

وغيرهما من الشعراء، لكنّ قليلاً من الشعراء وظف هذه الصورة في نظرات المرأة، وممن فعل ذلك قبل الشاعر، التهامي حيث يقول:

ما بالُ طرفك لا تنمي رَميَّته كَأَنَّما هوَ رام مِن بَني ثُعَلِ(٦)

فالشاعر يذكر أنها تقتل بنظرتها مباشرة، وليس تجرح المصيد فقط.

والشريف المرتضى يقول:

نساءٌ من بني ثُعَلِ بن عمروٍ يصبن هناك أفئدةَ الرّجالِ(٧)

---

(١) حسان، تمام، البيان في روائع القرآن – دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط٣، القاهرة: عالم الكتب، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ١/٢١٠.
(٢) الديوان، ص١٢٩.
(٣) الديوان، ص٣٩٢.
(٤) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: أ/ مصطفى عبد الشافي، ط٥، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، بيروت: دار الكتب العلمية، ص١٣٦.
(٥) ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه: د: محمد التونجي، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م، بيروت: دار الكتاب العربي، ص١٠٢١.
(٦) الجراوي، أحمد بن عبد السلام، الحماسة المغربية مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب، تحقيق: د: محمد رضوان الداية، ط١، دمشق: دار الفكر – بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص١٠٢٩.
(٧) الشريف المرتضى، الديوان، حققه: رشيد الصفار، دار إحياء الكتب العربية، القسم الأول ص٨٥.

فجعلهن نساء راميات من بني ثعل، فدقة الرمي ليست عند الرجال فقط، بل حتى عند النساء، ولكنهن يصبن القلوب بالعشق.

وصردر بن صربعر يذكر أنه في عين كل حسناء كنانة لبني ثعل، فيقول:

كأنما بين جَفْنَىَ كلّ ناظرةٍ ترنو كنانةُ رامٍ من بنى ثُعَلِ[(١)]

وبعد ابن حمديس استخدمها لسان الدين ابن الخطيب في الغزل بالمذكر فقال:

فمِن ثُعَلِ الزّوْراءِ لمحَةُ طَرْفِهِ ومنْ مُضَرِ الحَمْراءِ صَفْحَةُ خدّهِ[(٢)]

فإثارة السؤال سبيل إلى توطيد المعنى، ودفع للبس الذي قد يتبادر إلى الذهن، وهو وسيلة في الغوص على المعنى وتعمقه، وأغلب ما يكون استخدام الاستفهام فيما يكون ظاهره التناقض[(٣)]، والاستفهام يحمل المستمع على التفكر والالتفات، فيمضي المستمع لهذا الشعر ولا تزال تلك الإثارات عالقة في نفسه[(٤)].

عندما يخاطب الشاعر سامعه بالاستفهام لا يريد منه الرد، وإنما يريد التخفف من بعض المعاناة العاطفية[(٥)]، فقد بدأ ابن حمديس إحدى قصائده بخمسة أبيات استفهامية، وكأن الشحنة العاطفية لديه كبيرة جداً فيقول في مدح أبي الحسن علي بن يحيى:

مَتى صَدَرَت عَيناكِ عن أرض بابلِ فَسِحرُهُما في اللَّحظِ بادي المَخايِلِ

عجبتُ لرامٍ كيفَ أنشبَ منهما بسهمين نَصْلاً واحداً في مقاتلي

أَأَنتِ الَّتي سَقَّيتِني سَمّ حيّةٍ وخَيّلتِ عندي أنّه شَهْدُ عاسلِ

فيا نارَ وجدي كيف عشتِ تضرّماً بماءٍ من الأجفان للنّار قاتلِ

ويا رَفْعَ أشواقي لقلبي وخَفْضَها . متى كان للأشواقِ فعلُ العوامِلِ[(٦)].

والصور المذكورة مكررة عند الشاعر من قبل، ويظهر التلاعب بالألفاظ عند الشاعر حيث إن الشاعر طابق بين أدوات الاستفهام، فالبيت الأول والخامس (متى)، والثاني والرابع (كيف) والثالث الوسط (الهمزة)، واستطاع الشاعر توظيفها ببراعة وجمال.

النداء

لم يكثر استخدام أسلوب النداء عند ابن حمديس عند حديثه عن النساء في قصائد المديح، ولكن لما فيه من مد للصوت، وما يحمله هذا المد من تفريغ لشحنة الحزن والألم المعتلجة في النفس، كان سبباً وراء ظهوره في شعره، بالإضافة إلى ما يقوم به النداء من وظيفة دلالية هي التفاعل بين المنادِي والمنادَى عليه، تفاعلاً يبعث على إيجاد حركة يكسر بها الشاعر وحشة الحزن وألمه[(٧)]،

(١) صردر، الديوان، تحقيق ودراسة: د: محمد سيد عبد العال، ط١، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ص٣١.
(٢) لسان الدين بن الخطيب، الديوان، حققه: د: محمد مفتاح، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م، ٨٤/١.
(٣) عبدالرحيم، مصطفى، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، ص١٩٢-١٩٣.
(٤) أبو الأنوار، محمد، في تاريخ الأدب العباسي الشعر والشعراء المنيرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٧م، ص١٧٦.
(٥) الهليل، عبدالرحمن، التكرار في شعر الخنساء، ص٧٣.

(٦) الديوان، ص٣٩٤.
(٧) انظر: السريحي، صلوح بنت مصلح، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، إشراف: أ.د. أحمد سيد محمد، ص٣٠٢.

فالوصال والتفاعل هو رغبة الشاعر، ولذلك حرص على النداء.

وأكثر لفظة استخدمها في ذلك هو مناداة المرأة باسم الإشارة (هذه)، "سواء كانت راقصة أم غانية أم محبوبته"[١]، فالنداء بالإشارة يدل على وجود المشار إليه أمام المشير حقيقة، أو حضوره في عقله وقلبه، فهو يتمنى أن تكون موجودة أمامه لتسمع كلامه ويسمع كلامها، وليتمتع برؤيتها، يقول:

أَيا هَذهِ استَبقي عَلى الجِسمِ إِنَّني كَثيرٌ سَقامي حَيثُ قَلَّت عَوائِدي[٢]

يا هَذِهِ لا تَسألي عن عَبرَتي عَيني على عَيني عَلَيكِ تَغارُ[٣]

يا هَذهِ تَدَّعينَ الوجدَ عاريَةً مِنَ الضنى فَدَعي الشكوى لِمَن عَشِقا[٤]

يا هَذِهِ ونِدائي دُمْيَةً طَمَعٌ في نطقها من فقيدِ اللبِّ مُخْتَبَلِ[٥]

يا هذه إنْ أراكِ الدهرُ فيّ بلىً فَجدّةُ الثَّوبِ تَبْلى كلما قدُما[٦]

ومما يلفت في استخدامه للنداء أن نادى المحبوبة بوصف غريب فقال:

أقارعةً سمعي بِثِقْلِ عتابِها يخفّ على سمعي سماعُ الثّقائِلِ[٧]

ونداء الشاعر المحبوبة بـ(قارعة) يدل على علو مكانتها في قلبه، فالمقروع ذليل والقارع عزيز، ولذلك استخدمها بصيغة (فاعل) ليدلل على عزتها، وهي تضرب سمعه بقول غليظ شديد، ومع ذلك فإن هذا القول الثقيل خفيف على أذنه؛ لأنه صادر عن المحبوبة العزيزة.

المبحث الرابع: مصادر الصورة الفنية:

إن مصدر الصورة هو الشيء الذي يتكئ عليه الشاعر في إبداع صوره، وهذه الصور الفنية إما أن تكون محسوسة كالبيئة التي يعيش فيها الشاعر أو غير محسوسة كثقافة الشاعر وتجاربه[٨].

وقد استأثرت الطبيعة بنوعيها (المتحركة والساكنة) بمساحة واسعة في صور الشاعر[٩]، ولعل مرد ذلك إلى ملاءمة عناصر الطبيعة المختلفة للموضوع الذي انشغل به الشاعر، ومن جهة أخرى قدرة تلك العناصر على تجسيد المشاهد والأحاسيس التي يعبر عنها[١٠].

الطبيعة بنوعيها:

إن الطبيعة هي المصدر الأول لإلهام الشاعر، فهي أول ما يبصر الشاعر أمامه، وقد استفاد ابن حمديس من الطبيعة الأندلسية عند حديثه عن المرأة في مدائحه، فالصفة المشتركة بين كليهما

---

(١) حمادة، محمد، الخطاب الشعري عند ابن حمديس، ص١٤٥.
(٢) الديوان، ص١٣٥.
(٣) الديوان، ص٢٥٩.
(٤) الديوان، ص٣٣٦.
(٥) الديوان، ص٣٩٢.
(٦) الديوان، ص٤٧١.
(٧) الديوان، ص٣٩٤.

(٨) الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي- مثال ونقد، ط١، القاهرة: الشركة العربية، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م، ص٣٩.
(٩) توجد دراسة بعنوان: ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، إعداد: رأفت محمد سعد استيتي، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٧م، إشراف: أ.د. يحيى جبر.
(١٠) سيد، مفرح إدريس أحمد، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي))، ص٢٤٣.

هي الجمال في أحيان كثيرة، والتعب والعناء في أحيان أخر.

وأبدأ بالحديث عن الطبيعة **الصامتة**، وقد ساعد الشاعرَ على التفوق والإبداع في حديثه عنها ما تتميز به الأندلس من طبيعة خلابة، تحدث فيها الشاعر عن: الطبيعة النباتية، والطبيعة البيئية، والطبيعة الجغرافية، فذكر أموراً كثيرة من الطبيعة النباتية منها: الثمار: كالتفاح والرمان، الروض والورود بأنواعها، ومن الطبيعة البيئية: الليل والنهار والشمس والقمر والأنجم، وغيرها. ومن الطبيعة الجغرافية: الماء المتفجر والبحر، الصحراء والحصى والدر وغيرها.

والغصن أكثر ما ذكره الشاعر في هذا الغرض، يقول:

مِن كُلّ بيضاءِ الترائبِ غادةٍ تمشي كَغُصْنِ
البانَةِ الميّادِ[١]

ويقول:

فريدةُ حسنٍ تُخجِلُ البدرَ بالسّنَا ودِعصَ النقا
بالرّدفِ والغُصنَ بالقدِّ[٢]

ويقول:

فالقوامُ الغُصْنُ والرِّدف النَّقا والأقاحُ الثَّغْرُ
والطَّلُ الرُّضاب[٣]

يركز الشاعر على حسن قوامها الذي يجذب الناظر عن بُعد، والقوام أول ما يلفت في المرأة للوهلة

(١) الديوان، ص١٤٦.
(٢) الديوان، ص١٥٠.
(٣) الديوان، ص٦٤.

الأولى. فيصرح أنها تشبه الغصن، ولكن ليس أي غصن بل غصن شجر طيب الريح وهو (البان)، ويُدخِل على الصورة حركة تقرب صورة هذه المرأة للذهن، فهي غصن متحرك (مياد) يلفت أنظار الناس إليه بحركته، وبهذه الحركة ينتشر عبقه أيضاً.

وإذا كان الشاعر قد أفرد تشبيه المرأة بالغصن فقط في بيته الأول، فإنه قد شبهها بأمور عدة من الطبيعة من بينها الغصن، فقد جعل قامتها تشبه الغصن بعد أن ذكر أنّ جمالها وضياءها يجعل القمر المكتمل خجولاً ويرى نفسه قبيحاً أمامها، ثم ذكر أن مؤخرتها تشبه كثيب الرمل بامتلائها.

وكذلك في بيته الثالث لم يفرد الشاعر الحديث عن الغصن وإن كان جعله التشبيه الأول على عكس البيت الثاني حيث جعله الصورة الأخيرة، فقوامها يشبه في حسنه الغصن، ومؤخرتها تشبه الكثيب، وثغرها في طيبه يشبه نبت الأقاح الطيب الريح، ورضابها –ماء فمها– يشبه المطر الضعيف في عذوبته وجمال وقعه على الأرض.

كما أكثر من ذكر نبت الأقاح المعروف بطيب الرائحة، يقول:

وإذا ما لاثِمٌ قَبّلَها شقّ باللّثمِ شقيقاً عن أقاح[٤]

للأقاحي بفيكِ نَوْرٌ ونورُ ما كذا تَسْنَحُ المهاةُ
النّفُورُ[٥]

فهو يؤكد على طيب رائحتها كما طاب قوامها وقدها. فأشار الشاعر في بيته الأول إلى شدة

(٤) الديوان، ص٩٥.
(٥) الديوان، ص٢٤٤.

نعومتها ورقتها، فلو أن أي (لاثم) مقبل قبلها، ومعلوم أن القبلة عادة تكون برقة وحنان، ومع ذلك لو قبلها فإنه يشق ويجرح خدها، والشق فيه عنف وقوة، والقاف في (شق) رغم أنها في الكتابة حرف واحد لكنها في النطق حرفان إشارة إلى أن المكتوب مثل خدها، ولكن المنطوق مثل الجرح الذي أصابه. وقد كرر الشاعر كلمة اللثم ليؤكد شدة وله ومحبة هذا المقبِّل، فهو حريص على عدم إيذاء المحبوبة ومع ذلك جرحها وجعل خدها محمراً خجلاً وصار كلون الشقيقة شديدة الحمرة.

وقد جمع الشاعر في البيت الثاني بين الطبيعة الصامتة والطبيعة المتحركة، فجعل هذا النبت الطيب الرائحة في فمها مثمراً ومضيئاً، ثم شبه المرأة بالمهاة السانح التي تعرض وتمر بالإنسان من اليسار إلى اليمين، وهي مما يتيمن به، فهو يتعجب كيف أنها نفور وتقترب منه.

ومما أكثر عنه ابن حمديس الحديث من الطبيعة الليل والصباح:

من كلّ مُصْبِيَةٍ بِضِدّيْ حسنها فالفَرْعُ ليلٌ والجبينُ صباحُ[١]

شَرِقَ الظلامُ تألّقاً بضيائها فكأنّما شَرِبَ الصَّباحُ المُسفرا[٢]

فكما هو معروف أن الضد يظهر حسنه الضد، وكما أشار إليه الشاعر، فالضياء والظلام، والليل والنهار، يظهران حسن هذه المحبوبة. فشعرها شديد السواد، وجبينها شديد البياض.

ومن الصور الجميلة التي ذكرها الشاعر في ذلك قوله:

السافراتُ شموساً كلَّما انتَقَبَتْ تبرّجَتْ مُشْبِهاتُ الأنجُمِ الزُّهُرِ[٣]

فهو يتحدث عن مجموعة من النسوة، ويذكر أنهن إذا كشفن وجوههن فهن شموس في الجمال، وإذا أردن التستر والحجاب فإنهن كذلك يفتن ويُرَين متبرجات، وكلمة (انتقبت) على وزن افتعل، تدل على التكلف والمبالغة في التستر والتصون وعدم إظهار شيء من الجمال، ومع ذلك يظهر ذلك الجمال، وهن مثل النجوم المضيئة ليلاً فإنها تكون ظاهرة بارزة بيضاء.

و**الطبيعة المتحركة** عند ابن حمديس فيما يتعلق بالمرأة في قصائد مدحه ذكر أموراً كثيرة، منها: الرياح، والعصم، والحمام، والقطاة، والخيول، والحيات، قال ابن حمديس:

بِكَلامٍ يَسْتَبي أهلَ النّهى ويحُطّ العُصْمَ من شُمّ الهِضاب[٤]

يذكر الشاعر أن هذه الحسناء كلامها الرقيق الناعم ليس (يسبي) سامعه وإنما (يستبي) وهي على وزن يفتعل وهي صيغة تحمل في طياتها صفة التكلف في العمل والحرص، إلى جانب أنها جاءت على صيغة المضارع وما يحمله من دلالة على

(١) الديوان، ص١٠٢.
(٢) الديوان، ص٢٣٢.
(٣) الديوان، ص٢٠٤.
(٤) الديوان، ص٦٤.

الاستمرار والتجدد في الحدث. فهذا الكلام الغير متكلف في التغنج والدلال يجبر سامعه أن يؤسر له، وهذا الكلام رغم رقته ونعومته فإنه يصل إلى الغربان في الأماكن المرتفعة ويجعلها تنحط وتنزل سريعاً بشوق ولهفة لسماع هذا الصوت، فالصوت وصل الغربان، وهي معروفة بنفرتها وبعدها عن الإنسان، ورغم بعدها تسمّعت وأصغت لهذا الصوت الرقيق الناعم وأقبلت عليه، وهي التي كانت تأبى النزول لأي عارض.

ويلاحظ أنه أكثر ما ذكر ابن حمديس من الحيوان الغزال بمفرداته المختلفة، وأكثر هذه الصور التي ذكرها له مقترنة بالأسد، فمن الصور المفردة للغزال قوله:

والظباءُ الحُورُ إمّا قَتَلَتْ لَحَظاتُ العَينِ مِنها لا تَدِي[١]

مَهاةٌ تَكادُ العَينُ من لينِ جِسمها تَرى الورقَ المُخضرَّ في الحَجَرِ الصّلدِ[٢]

أَسَفي لِفِراقِ زَمانِ صبا وركوبي قَيْدَ مَهَا الخُرُدِ[٣]

فهي ظبية تقتل بنظراتها، ومع ذلك لا يقع عليها قود بهذا القتل، وهي مهاة في جسمها.

كما أنه يأسف لأمرين: كبر سنه، ووقوعه أسيراً للحسناوات الحييات اللاتي هن في حسنهن كالمهاة.

ومن الصور المقترنة بالأسد قوله:

فَلا غَروَ إِن لانَت لِظَبيٍ عَريكَتي أَنا صائِدُ الضرغامِ وَالظبيُ صائِدي[٤]

ما الَّذي يُبْكي بِحُزنٍ ظَبيةً فَتَكَتْ مُقلَتُها بِالأُسدِ[٥]

من كلّ خودٍ كالغزالةِ قِرْنُها أسَدٌ أُذِلّ وإنّها لَرَداحُ[٦]

فهو يقرن بين الغزالة والأسد في صورة الصيد، فهو يتعجب من نفسه وضعفه، فهو الشجاع القوي القلب الذي لا يهاب من صيد الأسود، أسود البشر وأسود الحيوان، ومع ذلك فقد وقع في أسر هذه الظبية الحسناء، ولم يتم ذلك بهجومها عليه أو ملاحقتها له، وإنما فقط بلحظها له. وأبدع الشاعر بتكراره لكلمة الظبي، فهي مركز البيت، وقد جعل الأولى نكرة والثانية معرفة، فهو يلين لأي حسناء، وهذه الحسناء تصيده. كما كرر الشاعر كلمة صائد وجعل الحيوانات بين اللفظتين المكررتين، فالصائد وهو الإنسان مصيد من قبل الغزالة، والغزالة التي هي في الأساس هدف للصائد صارت صائدة، فالكل محصور بين صائد ومصيد.

وفي البيت الثاني يذكر الشاعر طريقة صيد هذه الغزالة لفرائسها، فهي جريئة تتعمد قتل الناظر إليها بدلها وغنجها في نظراتها.

(١) الديوان، ص١٣٨.
(٢) الديوان، ص١٥٠.
(٣) الديوان، ص١٥٨.
(٤) الديوان، ص١٣٥.
(٥) الديوان، ص١٣٨.
(٦) الديوان، ص١٠٢.

وفـي البيـت الثالـث جعـل قـرن الغزالـة أسـداً يصيد ويذل من حوله، ومع ذلك يضيف إلى صفة الإذلال صفة أخرى وهي امتلاء مؤخرتها، فامتلاء المؤخرة يجعل انغراز القرن قوياً وقاتلاً.

وهذه الصور التي صورها ابن حمديس للغزالة والأسد وما فيها من عنف وقوة إنما اكتسبها مما عاشه هو من حروب، فقد كان مقاتلاً مجاهداً شاهداً للمعارك والحروب، فتأثر بهذه الصور الحربية. فابن حمديس استعار "أجزاء صوره من ميدان الحرب وآلته؛ لأنها استولت على مشاعره وملكت عليه زمام نفسه، ويعد هذا نتيجة طبيعية لما استقر في منطقة اللاشعور من رواسب ماضية ... حتى الغزل جعل منه ميدان حرب ونزال. خلافاً لما ادعاه بعض الباحثين من أن هذا ناشئ عن تقليده لشعراء سبقوه في هذا المجال"(١). وكان يغلب على شعره الذي قاله في عنفوان الشباب الفتك والطعن، والضرب والقوة، حتى في علاقاته الغرامية(٢).

إن حديث الشاعر عن البيئة من حوله يدل على شدة تفاعله مع البيئة بجميع أشكالها من حوله.

الموروث الثقافي:

ومن الموروث الثقافي الذي استخدمه ابن حمديس في حديثه عن المرأة في قصائد مدحه، استخدامه لبعض الصور الدينية، فقد نشأ وترعرع "في أسرة عرفت بالعلم والتقوى"(٣)، وهذا يؤكد أن حديثه عن المرأة لم يكن فاحشاً، وإنما هو حديث عفيف أو معتدل، ولذلك استطاع إدخال الصور الدينية عليه، واستخدامه لهذه الصور دليل على سعة ثقافته الدينية "فهو من عائلة محافظة فيها وتر من التدين، ووتر آخر من الثقافة الدينية والحكمية"(٤)، ودليل كذلك على مهارته في توظيف هذه الصور التوظيف الذي يتناسب مع الموقف، وعموماً هذه الصور قليلة، منها قوله على لسان المحبوبة:

قالَت لمنشدها نسيبي ما لهُ ليس النّسيب لمثله بنسيبِ
فإلام ينشدني تغزّلَ شاعرٍ ما كان أولاه بوعظِ خطيبِ(٥)

فهذه المرأة تخاطب من ينشد وينقل أشعار غزله فيها، وتخبره بأسلوب الاستفهام ثم النفي (ما له)، تتعجب من حاله، فشعر الغزل لا يناسب سنه ولا مكانته، فما يلائمه هو الوعظ والتذكير لا النسيب والغزل، فهي تراه واعظاً ديناً، ولا تراه يصلح لأمور الغزل والعشق.

ويذكر صورة وأسلوباً اعتاد الشعراء استخدامه وهو عبادة الجمال، والمراد بالعبارة هنا معناها اللغوي لا معناها الاصطلاحي، فالعبادة أي الحب الشديد:

وكأنّ الحُسْنَ منها قائِلٌ ما على من عَبَدَ الحُسْنَ جُنَاح(٦)

(١) سلامه، علي محمد، الأدب العربي في الأندلس- تطوره-موضوعاته وأشهر أعلامه، ط١، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٩م، ص٩٧-٩٨.
(٢) نفسه: ص٣٢٣.
(٣) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٣.
(٤) الديوان، ص٣.
(٥) الديوان، ص٥٨.
(٦) الديوان، ص٩٦.

فالشاعر جعل ذكر هذه العبارة على لسان جمالها وحسنها، وقدم العبارة جملة خبرية دلالة على تقريريتها وأنها لا تقبل النقاش أو الحوار، وجعلها جملة منفية، نافية لكل شك أو ريب في إيقاع العتب على عابد الجمال، ولكي لا يتهمه أحد في عقيدته أو يشكك في تدينه فإنه خفف من صورة العبادة، حيث بدأ البيت بالتشبيه (كأن)، كي لا يُتهم بالمبالغة والكفر.

بل في صورة أخرى يشبه اللذة والمتعة التي يجدها من يرشف من رضابها العذب البارد، وأنه شيء جميل، يشبهه باللحظة التي انتصر فيها موسى # وأيده الله فيها بالآيات المعجزة التي ردت فرعون خاسئاً، يقول:

ورضابُ الماءِ بفيكِ جَرَى في جوهره عَرَضُ الصَّرَدِ
وكَأَنَّ كَليمَ الله بَدا منه في الأفْقِ بياضُ يَدِ[١]

وفي صورة غريبة تدل على دقة ابن حمديس في استلهام الصور من واقعه الذي يعيشه وحياته الدينية، يقول مصوراً سرعة زيارة المحبوبة:

وإن هي زارَتْ خلتَها مستعيرةً لَها مِن خَطيبِ الحفلِ جَلسَتَه العَجْلى[٢]

يفترض الشاعر لو أن هذه المحبوبة زارته وهذا أمر مستحيل، ولذلك أكد ذلك بالضمير المنفصل (هي) لتأكيد أن المحبوبة هي التي زارت لا غيرها، ثم استعمل فعل الرجحان (خال) أي قرن مشابهة بين زيارتها السريعة وجلسة من يخطب الناس المجتمعين للهو والمتعة فإنه لا يطيل المكوث عندهم وإنما يجلس قليلا ويلقي خطبته سريعا ثم يخرج من عندهم؛ كي لا يقطعهم عن متعتهم، وفي استخدام كلمة العجلى بحروفها وسكون وسطها ما يصور سرعة هذه الجلسة، فالعين حرف من آخر الحلق يشير إلى الجلسة، ثم السكون الذي يدل على استقرار اللسان واستقرار الجالس، ثم يرتفع اللسان بحرف اللام والمد ليدل على قيامه مرة أخرى.

ومن صوره الطريفة في ذلك قوله:

فباتَ يَشُبّ النارَ في القلب حُبُّها على أنّها كالماء في فم صائم[٣]

وفي ذلك لفتة نفسية دقيقة، فحبها في قلبه مشتعل متقد، يزداد ولا يخمد، ومع ذلك فإن إيمانه يمنعه عن اقتراف المحرم، ويصور ذلك بصورة مألوفة شائعة عند أغلب المسلمين، وهي صورة الصائم عند الوضوء أو عند إرادة المسلم التبريد على نفسه بأن يجعل ماءً في فمه، فإن هذا الماء لا يصل إلى جوفه، ويسعى إلى عدم ذلك. واستخدامه لهذه الصورة المألوفة الشائعة للتأكيد أنه لا يمكن أن يقرب المحرم.

ولم يظهر في صوره الاقتباس المباشر من القرآن والسنة، حيث إنهما امتزجا في عقله واستطاع أن يخرج معانيهما في صور وأشكال جديدة.

---

(١) الديوان، ص١٥٨.
(٢) الديوان، ص٣٧٦.
(٣) الديوان، ص٤٤٥.

ومن موروثه الثقافي استخدامه بعض الصور **العلمية**، فمن ذلك استخدامه التورية بأسماء الكتب، حيث يقول:

لو حملت منه قلوبُ العدى جراحَ قلبٍ ما حَمَلْنَ الجراح
وجدي غريبٌ ما أرى شَرْحَهُ يُوجَدُ في العَينِ ولا في الصّحاح(١)

فقد ورّى الشاعر في كلمة الصحاح، حيث ذكر في البيت قبله الجراح.

وقد استخدم الشاعر علم النحو في صوره فقال:

فيا نارَ وجدي كيف عشتِ تضرّماً بماءٍ من الأجفان للنّار قاتلِ
ويا رَفْعَ أشواقي لقلبي وخَفْضَها متى كان للأشواقِ فعلُ العوامِلِ(٢)

فشوقه يرفع قلبه ويخفضه، ويتعجب كيف أن المحبة والشوق تعمل في الإنسان مثل العوامل في النحو التي تؤثر في غيرها.

بل إن الشاعر لا يكتفي بالأخذ من الثقافة الأدبية، بل يأخذ من الصورة العلمية فيقول:

غَيّرَتْهُ غِيَرُ الدّهرِ فشابْ ورمته كلُّ خود باجتنابْ
فغدا عند الغواني ساقطاً كسقوط الصّفْرِ من عدّ الحسابْ(٣)

فالشاعر يتحدث عن شيبه، وأن الجميلات هجرنه ولا يلتفتن إليه، وذلك مثل حال الرقم صفر، فإنه إذا جاء مفرداً لا قيمة له، ولو جاء في يسار الأعداد لم يكن له وزن، وكذلك الشاعر لشيبه لم يعد الجميلات الحسان يلتفتن إليه بل صرن يجتنبنه.

وسائل تشكيل الصورة الشعرية:

اعتمد ابن حمديس في تجسيد صورة المرأة في شعره المدحي مجموعة من الوسائل والأدوات، من أبرزها وأقدرها على حمل تجربته ونقل عواطفه: التشخيص والتجسيم، التشبيه، المفارقة التصويرية.

التشخيص والتجسيد(*): والاعتماد على الاستعارة باعتبارها وسيلة من وسائل التصوير التي تعين على إبراز: التشخيص، والتجسيم(٥)، ففيها تشخيص للجمادات وتجسيد للمعنويات(٦)، وهما أرقى أنواع الخيال، وصورتهما من أحيا أنواع الصور(٧)، وإن كانا قليلين جداً في هذا المجال عند ابن حمديس، فمن التجسيد قوله:

قالوا صَبَا يا مَن رأى مستهامْ حِجاهُ كهْلٌ وَهَوَاهُ غُلامْ(٨)

(١) الديوان، ص٩٩.
(٢) الديوان، ص٣٩٤.
(٣) الديوان، ص٦٣.

(*) وهما نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة. وهبه، مجدي – كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص١٠٢.
(٥) انظر: الرقيب، سلطان سعد عقيل، رثاء الأدباء عند شعراء الحجاز في العصر الحديث من عام ١٣٥١هـ إلى عام ١٤٢٠هـ قضاياه وتشكيلاته،، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، إشراف: أ.د. يوسف عبد الله الأنصاري، ص٢٦٦-٢٦٨.
(٦) انظر: الهرامة، عبد الحميد، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، ٣٧٢/٢.
(٧) انظر: الفوتي، وفاء عمر، قصيدة الرثاء عند ابن الرومي–دراسة موضوعية، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، إشراف: د: محمد مريسي الحارثي، ص٢٠٥.
(٨) الديوان، ص٤٥٩.

فالصبوة والعشق لا تعرف عمراً، فرغم أن تفكيره تفكير الكبار العقلاء، إلا أن عشقه عشق الفتيان العاشقين، وقد حول الشاعر العقل إلى كهل كبير في السن، فالواجب عليه التعقل في التصرفات، ومع ذلك فقد وقع في الهوى، فحبه حب طائش متهور كتهور الشباب وطيشهم.

وفي صورة أجمل، يبين فيها الشاعر غدر هذه المرأة في مواعيدها وعدم وفائها بموعد:

غادَةٌ إن نيطَ مِنها مَوعِدٌ   بِغَدٍ فَرَّ إِلى بَعدِ غَدِ[١]

فهي امرأة جميلة ناعمة، وعلى فرض أنها ضربت موعداً لعاشق من عشاقها –وهذا أمر مستبعد– فإنها لن تفي به، وفي تجسيد الشاعر للموعد بمن يفر تقريب للصورة للمتلقي، وكأنه يراها عياناً أمامه، مثل الحيوان الذي يفر أو الإنسان الذي يفر من ملاحقه، وذلك يوحي ويدل على ما يقصده الشاعر من عدم وفائها بمواعيدها، وحزن الشاعر على خُلف هذه المواعيد وعدم قدرته للوصل إليها.

ومن نماذج التشخيص التي استخدمها الشاعر تصويره لجمال المرأة التي يتحدث عنها، فجمالها الأخاذ المضيء يجعل الظلام يغص من ذلك الجمال

شَرِقَ الظلامُ تألّقاً بضيائها   فكأنّما شَرِبَ الصَّباحُ المُسفرا[٢]

(١) الديوان، ص١٣٨.
(٢) الديوان، ص٢٣٢.

فجعل الشاعر الظلام شخصاً، والصباح شخصاً آخر، وكل ذلك ليدل على شدة جمالها، وتعلق القلوب والأبصار بها.

وهذا التجسيم والتشخيص ما هو إلا دليل على رغبة الشاعر مشاركة هذه الأمور همه بفقد المحبوبة وإبراز ما تتميز به فتعلق قلبه بها.

التشبيه:

إن الجانب الذي يجسد عبقرية الفنان والأديب يبرز عن طريق التشبيه والاستعارة[٣]، والتشبيه من أشد ما يُكلِّف الشاعر صعوبة، لما يحتاج إليه من شاهد العقل، ولا ينبغي للشعر أن يكون خالياً من هذه الحلي[٤]، ولكن الاستعارة أكثر قدرة على جمع المضادات من التشبيه[٥]، وسبق الحديث عن شيء من الاستعارة عند الحديث عن التشخيص والتجسيد، أما التشبيه عند ابن حمديس فقد كثر استخدامه له، فقد كان عقله "ميالاً إلى إدراك الأشياء والمعاني إدراك من يحاول فهم ما يرى ويفكر، فقد كان يرغب دائماً في تشبيه المحسوسات بالمعقولات، والمعقولات بالمحسوسات، وهذه طريقة من طرق المحاولة في الإدراك، وأكثر اهتمامه في تشبيهاته موجه إلى وصف المرئيات وإدراكها"[٦]، فهو يشبه القد

(٣) انظر: عبدالرحيم، مصطفى، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، ص٢٨٣.
(٤) انظر: ابن رشيق، الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د عبد الحميد هنداوي، ط١، بيروت-صيدا: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، ٢٥١/١.
(٥) انظر: الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٩٦.
(٦) ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ص١٤٨.

بالقُضُب، ويشبه طرفها بالسحر، وشعرها الأسود كأنه مصبوغ في الكحل، وغير هذه من الصور.

والشاعر يستخدم التشبيه ليؤكد أنه لم يرتكب ما يشينه ولم يقرب محرماً، وإنما هذا كله خيال، فمما يقول في ذلك:

كأنّ في فيها عبيراً إذا تفجّرَ النورُ وغار الظلام(١)

وتتمثل فائدة التشبيه في تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له(٢)، فالشاعر يذكر طيب رائحة فمها ويشبهه (كأن) فمها فيه عبير، ولينفي عنه تهمة أن يكون قد اقترب منها اقتراباً شديداً حتى أنه شم رائحة فمها قال (كأن). والشاعر قبل هذا ببيتين قال:

يخبرُ من فاز بتقبيلها عن بَرَدٍ تنبعُ منه مُدام(٣)

فالشاعر ينفي عن نفسه تهمة اقترافه محذورا، فليس هو الذي يخبر عن تجربة، بل الشاعر ناقل، والمخبر بهذا الذي فاز بتقبيلها.

ولكن الشاعر يصدم قارئه في القصيدة التي مدح بها يحيى بن تميم بن المعز بما يخالف السابق فيقول:

لها عَنَمٌ في غُصُونِ البنان يَعُلّ نَدى أُقحُوانٍ بشاما
ترى نَضْرَةَ الحُسْنِ في خَدّها تَمَيّعُ ماءً وتُذْكى ضِرَاما
تَرَنّحُ بالبدرِ غُصْناً رطيباً وترتجّ في السيرِ دِعْصاً ركاما
فأمسيتُ منها بماءِ اللمى حلا لي وأسكرني ريقها
أُرَوّي أُواماً وأشْفي سقاما
تلاقتْ صواعِدُ أنْفاسِها فهل خامرَ الأرْيُ منْهُ المداما
فمازَجَ منها السلوُّ الغراما(٤)

ويستمر الشاعر في هذا الوصف الصريح حتى يصل إلى حل الحزام، ولكن الشاعر بعد أن يرتفع هذا الارتفاع بمستمعه، ويشوقه هذا التشويق الذي يترقب المتلقي ما بعده، يعود ويؤكد أن ذلك كله:

ولما أتانا من الانتباهِ دخلنا له بالوصال المناما
جعلنا تزاوُرَنا في الكَرى فما نَتّقي من مَلومٍ مَلاما(٥)

فكل ذلك كان طيفاً وخيالاً، وقد ذكر هو قبيل هذه الأبيات:

ومن صُوَرِ الفكر محبوبةً يعودُ عليلاً بها مستهاما(٦)

فقد صرح الشاعر أنه (من صور الفكر)، فهو خيال لا حقيقة، ولكنه في اثني عشر بيتاً أدخل سامعه في حالة وكأن الشاعر اقترف تلك الأمور التي ذكرها.

والتشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة

---

(١) الديوان، ص٤٦٠.
(٢) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٢٥٤/١.
(٣) الديوان، ص٤٥٩.
(٤) الديوان، ص٤٥٢-٤٥٣.
(٥) الديوان، ص٤٥٣.
(٦) الديوان، ص٤٥٢.

الشـعورية أو الخبـرة الجماليـة التـي امتلكـت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته[١]. فابن حمديس عند قوله:

وَمِن الفواتِكِ بِالوَرى لكَ غادَةٌ كَحَلَتْ بمثلِ السحرِ طرفاً أحوَرا[٢]

فالشـاعر يريـد أن ينقـل شـدة تـأثير جمـال عينيها، فشبهها بالسحر، وربط بين المشبه والمشبه بـه ليكشـف ويـدلل علـى تـأثير هـاتين العينـين فـي الناظر إليهما.

التكرار:

"التكـرار يعنـي تنـاوب الألفـاظ وإعادتهـا فـي سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده النـاظم"[٣]، إن الفائدة العظمى من التكرار التقرير، لذلك قال العلماء: الكلام إذا تكرر تقرر[٤]، والتكرار ظاهرة جمالية ودلالية[٥]، وهو لا ينقص من درجة الصـدق والإخـلاص[٦]، والنقـاد يـرون التكـرار فـي حقيقته إلحاحاً على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشـاعر أكثـر مـن عنايتـه بسـواها، فـالتكرار يسـلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، فهنا تركيز واضح على الباعث النفسي للتكرار، مما جعله ذا دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقـد الأدبـي الـذي يـدرس الأثـر ويحلـل نفسـية كاتبـه[٧]، وتتنـاول الدراسـة التكـرار فـي مـدائح ابـن حمديس وحديثه عن المرأة فيها على مستوى قصائد المديح من جانبين، الأول **تكرار بعض الألفاظ**، وهذه الألفاظ هي التي تدل على الشقاء والعذاب، ومنها:

تعذيب: يقول ابن حمديس:

لياليَ تعذيبي من الوجد مقلقي ورشفي اللمى من عذبة الرّيق غارمي[٨]

يذكر الشاعر أن عذابه ليس فترة وجيزة، وإنما هو مدد طويلة (ليالي)، وأكد شدة العذاب على نفسه حيـث أضـاف الضـمير إلـى نفسـه (تعـذيبي)، وأن الحـب أدخـل علـى نفسـه الحـزن والقلـق، وقـد جعـل التعـذيب والقلـق اسـمين دلالـة علـى اسـتمرارهما ودوامهمـا وعـدم انفكاكهمـا عنـه وملازمتهمـا لـه. وأن امتصاصـه وشربه مـن المرأة الطيبـة الفم يوقعـه فـي الـدَيْن، ولا يقصـد الـدين المـالي وإنمـا يريـد أنـه يأخذ المتعة واللذة ثم سيعيد سداد ذلك عذابا وتعبا لقلبه.

وفي قصيدة أخرى يفتتح ابن حمديس القصيدة بقوله:

مَن كانَ يعذُبُ عندها تعذيبي أنّى تَرقّ لِعبرتي ونَحيبي[٩]

ويقول في أخرى:

---

(١) انظر: سيد، مفرح إدريس أحمد، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي))، ص٢٥٣. نقلاً عن: قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، ط١، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٠م، ص٤٠.

(٢) الديوان، ص٢٣٢.

(٣) هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد: دار الحرية، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

(٤) انظر: العمري، أحمد جمال، ((التكرار في القرآن العظيم))، مجلة الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة: العدد: ٣٩، ذو الحجة ١٣٩٧، صفحات المقال من ٩-١٩.

(٥) انظر: السلمي، عبدالرحمن، ((شعر الأسر))، (ماجستير)، ص٣٧٧-٣٧٨.

(٦) انظر: الهليل، عبدالرحمن، التكرار في شعر الخنساء، ص٦٧.

(٧) انظر: نفسه، ص١٩.

(٨) الديوان، ص٤٤٣.

(٩) الديوان، ص٥٨.

هامَ لا همتَ من الغيد بمن حُبّها عَذْبٌ وإن
كان عذاب(١)

وقد جانس الشاعر بين كلمتي (يعذب) و (تعذيبي)، مع شدة الفرق والتباين بين المعنيين، فقد جمع بينهما الجذر اللغوي، وكأن الشاعر يتعجب كيف أن المحبة والعشق ينتج عنها الألم والعذاب. ثم ينفي عنها الشاعر أن تتعطف وتتحنن عليه وهو الدامع العين الرافع الصوت بالبكاء، واستخدم للدلالة على دوام جفوتها بالمضارع (ترق)، فهي لن تشفق عليه أبداً.

والجانب الثاني من أنواع التكرار هو **تكرار الصور**، فالشاعر قد يكرر بيتاً أو صورة معينة بألفاظها وصياغتها في غير موضع من شعره، والسبب في ذلك أن الشاعر يجد وقعاً خاصاً معيناً لمثل هذه الأبيات(٢).

فمن الصور المتكررة في شعره المدحي عن المرأة، انجذاب المخلوقات إلى صوتها وحديثها، فيقول:

بِكَلامٍ يَسْتَبي أهلَ النّهى ويحُطّ العُصْمَ من شُمّ
الهِضاب(٣)

ويقول:

وهيَ لا تَستَبي بِلَفظٍ رَخيمٍ يُنزِلُ العُصْمَ وهيَ
في الطود فُورُ(٤)

(١) الديوان، ص٦٣.
(٢) انظر: حموده، سعد سليمان، لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢م، ص٣٧-٣٨.
(٣) الديوان، ص٦٤.
(٤) الديوان، ص٢٤٤.

فتكرار الشاعر لصورة أن صوت المحبوبة ينزل هذه الطيور المعتصمة بالجبل التي لا تنزل منه إلا للأمور المهمة، تنزل لتستمتع بسماع صوتها وكلامها، كل ذلك يدل على إعجاب الشاعر بهذه الصورة، ولذلك كررها.

ومن الصور التي كررها أن هذه المرأة كالساحرة، يقول:

مَنْ تُوحي السحرَ بناظرةٍ لا تُنْفَثُ منه في
العُقَدِ(٥)

ويقول:

سِحْرُ هاروتٍ وماروتٍ بها في فتُورِ اللحظِ
واللفظِ الرّخيم(٦)

ويقول:

ولو شامَ هاروتٌ وماروت طَرْفَهُ لَما أَصبَحا إلّا
قَنيصيْ حبائِلِه(٧)

ويقول:

بحديثٍ يُسْحَرُ السحر به يَتمنّاه مُعَاداً أن
يَعود(٨)

ويقول:

لها من فُتون السحرِ عينٌ مريضةٌ تحلّبُ من
أجفانها الدمع والكربا(٩)

وغيرها كثير.

وهناك صور أخرى كثيرة كررها الشاعر، منها وصفه لعيون المحبوبة بالسهام، ووصفها بأنها ظبية تصيد الأسد، ووصف مؤخرتها بالكثيب، وغيرها من الصور التي كررها الشاعر لبالغ أهميتها في نفسه.

(٥) الديوان، ص١٥٨.
(٦) الديوان، ص٤٤٩.
(٧) الديوان، ص٣٦٩.
(٨) الديوان، ص١٥٤.
(٩) الديوان، ص٥٠.

المفارقة التصويرية:

وهي من الوسائل الفنية التي جنح إليها ابن حمديس في تصويره للمرأة في مدائحه، وهي عبارة عن إبراز التناقض بين طرفين أو وضعين كان المفروض أن لا يختلفا، أو أن يقع بينهما التناقض، والغاية من ذلك هي استنكار هذا التناقض أو التعجب منه أو تعميق الإحساس به(١).

وأرى أن ما يعرف بالطباق والمقابلة جزء من هذه المفارقة.

الطباق(*) والمقابلة(**):

وهما من الموسيقى الداخلية(٢)، والمطابقة من أكثر البديع دوراناً بعفوية في الشعر(٣)، وهي سبيل لإيضاح المعنى؛ لأن عرض المتضادات يكشف أحوالها ويبرز الفوارق بينها(٤)، فالجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاء(٥)، والمفارقات تثير العواطف(٦)، وابن حمديس يعتمد على بعض المحسنات البديعية من غير تكلف، فيكثر من الطباق الذي يزيد معانيه وضوحاً، فضلاً عن الجمال الموسيقي(٧).

وقد تمكن ابن حمديس من خلال ذلك تصوير الشدة التي يعانيها من بُعد المحبوبة عنه، يقول:

في اقترابِ الدّارِ أَشكو بُعدها واقترابُ الدّارِ بالهَجرِ انتِزاح(٨)

ففي قربه من بيتها يخبر بما يجده من ألم بعدها، حيث إنها قريبة منه جسداً وروحاً ومع ذلك لا يستطيع الوصول إليها، والمفترض أن ينتج عن قربه من دارها وصلٌ، ولكن الواقع هو زيادة في الهجر والبعد. فالمعاناة التي يعانيها الشاعر من عدم تمكنه للوصول إلى المحبوبة أظهرتها المفارقة بصورة جلية، فهو لا يقصد الوصول الحسي الجسدي فهو ممكن، ولكن يريد الوصول المعنوي العاطفي، ويكون الأمر أشد ألماً للنفس إذا كان يتمكن من رؤيتها ولا يستطيع الوصول إليها.

ومن المفارقات التي تعرض لها ابن حمديس المفارقة الشديدة بين حاله وحال المحبوبة، يقول:

وهيَ مِن عُجْبٍ وَمِن تيهٍ لَها كبدٌ تُرحمُ منها كبدي(٩)

فهي تترفع عليه وتتكبر، ومع ذلك فهو يستحق العطف والرحمة منها، ويرق ويعطف عليها، رغم أنه من المفترض أن يتعامل الإنسان مع من

---

(١) انظر: سيد، مفرح إدريس أحمد، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي))، ص٢٥٦. نقلا عن: حسين، عبد الباقي محمد، سيد قطب حياته وأدبه، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص٢٤١.
(*) الجمع بين الشيء وضده. عتيق، علم البديع، ص٧٧.
(**) أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابل ذلك على الترتيب. عتيق، علم البديع، ص٨٦.
(٢) انظر: انظر: بكار، د: يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، القاهرة: دار الثقافة، ١٣٧٩هـ-١٩٧٩م، ص٢٥٩.
(٣) انظر: عبدالرحيم، مصطفى، تيارات النقد الأدبي في الأندلس، ص١٧٤.
(٤) انظر: الغنيم، إبراهيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، ص٢٦٢.
(٥) انظر: نفسه، ص٢٦٨.
(٦) انظر: السلمي، عبدالرحمن، ((شعر الأسر))، (ماجستير)، ص٢٨٩.
(٧) انظر: شلبي، سعد، من أدباء المغرب والأندلس، ص٢٠٧.
(٨) الديوان، ص٩٦.
(٩) الديوان، ص١٣٨.

يترفع عليه أن يشمخ بأنفه هو أيضاً ولا يتذلل له، لكن لأنه عاشق محب يرق لها ويذل، رغبة في وصلها، ومما يدل على شدة ترفعها عليه أنه وصفها بصفتين من صفات الاستعلاء والتكبر (عجب، تيه) فالأولى تدل على الزهو بالنفس، والثانية تفيد التكبر والتمسك بالرأي. وقد عبر الشاعر بالكبد التي تدل على الرقة والعطف، وتوجه بالأولى للمحبوبة، ونكرها إشارة إلى شدة رحمته لها، وأطلق الثانية وأراد بها نفسه، وصرح بذلك بإضافتها إلى ياء المتكلم. وكلمة (كبِد) من نفس مصدر (كَبَد) التي تدل على العناء والمشقة، فهو يجد تعباً في تكبر المحبوبة عليه وبعدها عنه، فيرجو أن يحصل على مقابل ذلك وهو الرقة والعطف التي تفيده (الكبِد).

التصوير بالحقيقة:

استطاع ابن حمديس تصوير تجاربه وإثرائها بالإيحاءات البالغة الغنى عن طريق ما يعرف بالتصوير بالحقيقة، ولعل ذلك يعود إلى أن التصوير بالحقيقة يعتمد على رسم منظر ديناميكي متحرك في شكل قصصي أو حوار درامي، تتجه أحداثه وخطوطه وتتقدم بشكل يجعلها قادرة على تجسيد تلك الإحساسات التي تطفح من معينات التجربة الشعورية[١]. والناظر لقول ابن حمديس:

وقالوا: قِفوا كَي تَسمَعوا حَدوَ عيسِهم بعاجلِ ما يُرْدي النفوس وآجِلِه

وَقَفْنَا نُرَامي بالهوَى مَقْتَلَ الهوَى ونقْراُ في الألحاظ وَحْيَ رسائِلِه

ونَرقبُ سِرْباً في الخدورِ عُقولنا مبدّدةٌ للبين بين عقائِلِه[٢]

يصور الشاعر شيئاً من البيئة الأندلسية التي كانت معروفة بشيء من التحرر، فقد اجتمع مجموعة من الشباب ليتسمعوا إلى غناء الركب المسافرين، مع علمهم أن ما سيرونه سيحرق قلوبهم ويقتلهم حال النظر إليه وبعد ذلك عند استرجاع تلك اللحظات لحظات الرؤية والمشاهدة.

والشاعر يجعل نفسه مشاركاً لهؤلاء الشباب العشاق، وكل منهم يفعل ما يفعله الشباب إلى اليوم بأن يقول لمرافقه: انظر إلى تلك الجميلة، بل انظر إلى الثانية، وانظر إلى الثالثة، وهكذا، فيرد عليه الأول: لا انظر إلى هذه، وانظر إلى تلك. وهذا ما فعله العشاق كل يدل الآخر على جميلة من الجميلات، ولذلك عبر الشاعر بـ(نرامي). والرمي تفيد أن الشيء يلقى فيرتمي وينساب بكل سهولة، فهم لا يتقصدون تتبع الحسناوات، وإنما تنساق العيون إليها دون شعور أو إحساس. وهذا ما يدفع بهم إلى الموت والهلاك، ويرون علامات القتل والموت في أعين ونظرات الجميلات.

ويجتمع هؤلاء الفتية جميعاً يترصدون وينتظرون باهتمام وتأمل ركب الحسناوات، رغم أنهن في الخدور، والغالب لا يظهر منهن شيء، ولكن

---

(١) انظر: سيد، مفرح إدريس أحمد، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي))، ص٢٥٩-٢٦٠. نقلا عن: قاسم، عدنان، التصوير الشعري، ص١٨٣.

(٢) الديوان، ص٣٦٨.

لعلهم يظفرون بظهور شيء. وهذا الترصد يخرجهم عن حد التعقل، فما يرونه من الجمال أطاش وأطار عقولهم.

المبحث الخامس: الموسيقى:

الموسيقى الداخلية:

إن "أبرز مظاهر الموسيقى الداخلية ما يعرف بالمحسنات اللفظية كالطباق والمقابلة والتقسيم، مما يساعد على إحكام بناء القصيدة وتوفير قدر كاف من الرنين"(١)، فالموسيقى الداخلية أو الموسيقى الخفية "تنبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب"(٢). وهناك من يعرّفها بأنها "اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بينها وبين المعاني التي تدل عليها، والكشف عن إيحاءاتها وإيقاعاتها المختلفة"(٣).

إن الموسيقى الداخلية ذات أهمية كبرى فهي تكسب النص الشعري بعداً تأثيرياً قادراً على شد السامع والقارئ إليه، والإيقاعات الداخلية تُظهر قدرة الشاعر على انتقاء كلماته والملاءمة بينها، وتُظهر اهتمامه بالجرس اللفظي للكلمات الذي تنبعث عنه النغمات الموسيقية العذبة الشجية. وعنصر الموسيقى الشعرية في القصيدة له شأن كبير في الدلالة على مدى تدعيم العلاقات الداخلية بعضها لبعض، كما أن له دوره الضخم في التعبير والتأثير(٤)، والموسيقى الداخلية تقوم بتحديد دقيق لنوع الانفعال الذي يعتمل داخل الشاعر والذي يريده أن ينتقل عبر عمله الأدبي، فموسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقافية، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والكلمات، فكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة(٥)، ولذلك فإن الموسيقى الداخلية هي التي تفرق بين بيت وبيت في قصيدتين من وزن واحد وقافية واحدة(٦).

وقد سبق الحديث عن عنصرين منها في المفارقة التصويرية، وهما الطباق والمقابلة، وسيأتي الآن الحديث عن الجناس.

(١) الشرفي، أحمد بن علي ناصر، شعر الرثاء في عهد النبوة والخلافة الراشدة دراسة توثيقية موضوعية فنية، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م، إشراف: د: صالح آدم بيلو، ص٣٥٨.

(٢) أبو السعود، أبو السعود سلامه، الإيقاع في الشعر العربي، الإسكندرية: دار الوفاء، ص١٠٣.

(٣) الشرفي، أحمد، شعر الرثاء في عهد النبوة والخلافة الراشدة، ص٣٥٧.

(٤) انظر: الشورى، مصطفى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، ص٢٧٢.

(٥) انظر: ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢م، ص٩٧.

(٦) انظر: نفسه، ص١١٣.

الجناس[*]:

تطرب الآذان للجناس؛ لأن له أثراً موسيقياً قوياً ينبع من ترديد الحروف وتقابل الألفاظ المتشابهة[١]، فالتجاوب الموسيقي الصادر عن تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً تطرب له أوتار القلوب فتتجاوب في تعاطف مع أصداء بنيتها[٢]، ولا يقتصر جماله على اللفظ فقط بل هناك جمال مرجعه المعنى ودلالة الألفاظ[٣].

وقد استخدمه ابن حمديس لإبراز جمال المحبوبة، وألمه الذي يعانيه من عدم تمكنه الوصول إليها، ولذلك فهو يرجو أن ترحمه وتصله، بل يتمنى دوام المحبة بينهما. يقول في جمالها:

والغواني لا غنىً عن وَصلها أبِغَيرِ الماء يَرْوَى ذو صَفِرَتْ كَفّايَ من صِفْرِ التِياح
الوشاح وهَفَا حلمي بِهَيفاء رداح[٤]

فهي جميلة كاملة الجمال، مستغنية عما يتجمل به النساء ليصبحن جميلات، وكونها جميلة يجعل الإنسان محتاجاً إلى معرفتها وعمل علاقة معها، ثم وبأسلوب الاستفهام يؤكد الشاعر عدم ري الإنسان الذي يعطش سريعاً إلا بشربه الماء، وكذلك الجميلة لا يستطيع الإنسان إلا أن يعشقها ويحبها. فإن كانت كلمتا (الغواني) و (غنى) بينهما تشابه والتباس، فإن الجميلةَ الحكمُ في حبها وعشقها مقطوع به، وهو أنه واجب لا يستغني الإنسان عنه.

ثم يتابع الشاعر وأنه فقد حلمه في الحياة، والسبب فقده لهذه الجميلة وعدم تمكنه من وصلها، فإن كان الشاعر أكد في البيت الأول أن تقارب اللفظتين لا يدل على تقارب المعنيين، فإنه هنا يؤكد كذلك على ذلك المعنى، فكونها هيفاء ضامرة الخصر، ثقيلة الأوراك تامة الخلق، وهذه الصفات الجميلة جعلت حلمه وتعقله يذهب في الهواء ويطير. والقيمة الصوتية لكلمة (هفا) تشعر بما آل إليه حلم الشاعر من خفة، فصار حتى لو أنه نفخ فيه لطار سريعاً، فالكلمة ابتدأت من أقصى الحلق، ثم احتبس الهواء مع حرف الفاء وتجمع، ثم انطلق بقوة بالمد، فأزال وأذهب حلمه.

واستخدم الشاعر الجناس للدلالة على رغبته في بقاء الود بينه وبين المحبوبة فيقول:

عَسى بينُنا يُبْقي المَوَدَّة بَينَنا ولا ينتهي منّا إلى أجلٍ عمرُ[٥]

يبتدئ الشاعر بيته برجاء أن ما حصل بينه وبين المحبوبة من فراق وبعد، يؤدي إلى عكس ذلك وهو دوام وبقاء المحبة بينه وبينها (بينُنا–بَينَنا)، وقد اختار الشاعر لفظة (المودة) التي تدل على الحب

(*) تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. عتيق، علم البديع، ص١٩٦.
(١) انظر: الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي-مثال ونقد، ط١، القاهرة: الشركة العربية، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م، ص٢٦١.
(٢) انظر: فيود، بسيوني عبدالفتاح، علم البديع- دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ط٢، القاهرة و الأحساء: مؤسسة المختار و دار المعالم الثقافية، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م، ص٢٩٤.
(٣) انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٧، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٧م، ص٤٥-٤٦.
(٤) الديوان، ص٩٥.
(٥) الديوان، ص٢٤١.

الذي يكون في جميع مداخل الخير، فهو يؤكد أن حبه ليس حباً جسدياً حسياً، وإنما هو حب ترتفع به النفوس عن شهوانيتها. ويلاحظ على البيت تركيز الشاعر فيه على ضمير المتكلمين (بيننُا – بيننَا – منا) فهذا المودة بينه وبين المحبوبة مترابطة متشابكة يرتضيها كل منهما مع الآخر.

الخاتمة

في خاتمة هذه الدراسة أعرض بإيجاز لأهم ما جاء فيها، والنتائج والتوصيات التي خلصت إليها:

جاءت هذه الدراسة في تمهيد وفصلين، تناولت في التمهيد الحديث عن غرضي المدح والغزل عند ابن حمديس، وهدفه من المدح، وغايته من الغزل، وما تميز به غزله.

ثم تشرع الدراسة في الفصل الأول وهو الدراسة الموضوعية لصورة المرأة في قصائد مديح ابن حمديس، وهو عبارة عن مبحثين: الأول الأوصاف الحسية، والثاني الأوصاف المعنوية، فتناول في الأوصاف الحسية الشعر والعينين والجفون، والخد والفم وما يتعلق به، والرقبة ثم الخاصرة وما حولها، والساقين، والرائحة والقوام عموما.

وفي المبحث الثاني تم الحديث عن الأمور المعنوية التي وصف بها ابن حمديس المحبوبة في قصائد المديح، ومنها: الشوق لها، وعدم التمكن من الوصول إليها، وعتابها، وصدودها وتعذيبها، غرورها وغدرها، وغير ذلك من أمور.

وفي الفصل الثاني انتقلت الدراسة للحديث عن الجوانب الفنية لصورة المرأة في قصائد مديح ابن حمديس، وبدأت بالحديث عن اللغة وما فيها من ألفاظ، وبيان ما استخدمه الشاعر في هذا المجال من ألفاظ من حيث الليونة والسهولة والألفة، وأنه استطاع توظيف الألفاظ حسب مقتضى المقام والسياق، وتم الحديث عن الألفاظ كذلك من حيث الغرابة والجزالة وما غلب عليه من وضوح إلا في مواضع اقتضى المقام خلافه.

وفي المبحث الثاني: جرى الحديث عن التراكيب، وتم فيه الحديث عن التقديم والتأخير وما كان لهما من أثر فيما قصده الشاعر منهما.

وفي المبحث الثالث تم الحديث عن الأساليب، واندرج تحته مجموعة من العناوين: فبدأ الحديث عن الحوار وبيان ما فيه من تشويق وإثارة للمتلقي، ثم الحديث عن الأساليب الإنشائية من استفهام ونداء، وما كان للشاعر من براعة في استخدامهما.

وفي المبحث الرابع جرى الحديث عن مصادر الصورة الفنية ، ومنها الطبيعة بنوعيها المتحركة والصامتة، ثم الحديث عن الموروث الثقافي وتوظيف ابن حمديس له في هذا الغرض، ثم تم الحديث عن وسائل تشكيل الصورة الشعرية، من تشخيص وتجسيد وتشبيه، فالحديث عن التكرار، ومن الجوانب التي تناولها مبحث الصورة المفارقة التصويرية وما فيها من طباق ومقابلة، وآخر ما تحدث عنه هذا المبحث التصوير بالحقيقة.

وفي المبحث الخامس والأخير تم الحديث عن الموسيقى الداخلية عموما، والجناس خصوصا.

وآخر ما تعرضه الدراسة النتائج والتوصيات:

النتائج

- ❖ أراد ابن حمديس من الغزل في مدائحه استمالة الممدوح عله يساعده في تخليص بلده من المحتلين.
- ❖ لم يقدم ابن حمديس صورا للمرأة متميزة عن صور الشعراء السابقين له إلا في القليل النادر مثل تشبيهه رقة جيد المحبوبة بالنقش على الحرير. أما بقية صوره فهي مكرورة عند الشعراء السابقين من مشرقيين وأندلسيين.
- ❖ تميز ابن حمديس عند حديثه عن المرأة بنظرته لها بكثير من التوقر والعفة، لا اللذة والمتعة.
- ❖ راوح ابن حمديس في ألفاظه الغزلية في قصائد المدح بين السهولة واللين وبين الغرابة والجزالة، فالأولى ليفهم المتلقي، والثانية ليظهر مكانته ومقدرته، وإن كانت السهولة والليونة هي الأغلب.
- ❖ الأكثر استخداما من أساليبه الإنشائية الاستفهام والنداء.
- ❖ كانت مصادر صوره الشعرية مستمدة من البيئة التي عاش فيها، سواء البيئة الطبيعية، أو البيئة الثقافية.
- ❖ اعتمد ابن حمديس في تشكيل صوره على التشخيص والتجسيد، والتشبيه والاستعارة، والتكرار.
- ❖ استخدم المفارقة التصويرية من طباق ومقابلة، كما استخدم التصوير بالحقيقة.
- ❖ في الموسيقى الداخلية لجأ ابن حمديس للجناس لما له من أثر في تحريك العقل والذهن.

التوصيات:

- ❖ يمكن إجراء دراسة تقارن بين صورة المرأة في غزل ابن حمديس وصورتها في مدائحه.
- ❖ المجال خصب لدراسة علاقة صور المرأة في قصائده المدحية بصورة الممدوح ذاته.

وأخيراً أسأل الله أن أكون قد وفقت إلى تقديم هذه الدراسة بالشكل المناسب الذي يفيد القارئ والباحث، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المراجع

١. ابن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: د أحمد الحوفي و د بدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
٢. ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له: د إحسان عباس، بيروت: دار صادر و دار بيروت، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

٣. ابن رشيق، الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د عبد الحميد هنداوي، ط١، بيروت–صيدا: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٢هـ–٢٠٠١م.
٤. أبو الأنوار، محمد، في تاريخ الأدب العباسي–الشعر والشعراء، المنيرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٧م.
٥. أبو السعود، أبو السعود سلامه، الإيقاع في الشعر العربي، الإسكندرية: دار الوفاء.
٦. أبو شارب، مصطفى، الشعراء المروانيون في الأندلس، ط١، الرياض: دار المفردات، ١٤١٨هـ–١٩٩٨م.
٧. استيتي، رأفت محمد سعد، ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس، ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٧م، إشراف: أ.د. يحيى جبر.
٨. امرئ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: أ مصطفى عبد الشافي، ط٥، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٤م، بيروت: دار الكتب العلمية.
٩. أمين، بكري شيخ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ط١٥، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٩م.
١٠. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط٧، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م.
١١. بالنثيا، آنخل جنثالث، تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية: د حسين مؤنس، ط٢، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م.
١٢. البحتري، الديوان، شرحه وعلق عليه: د محمد التونجي، ط١، ١٤١٤هـ–١٩٩٤م، بيروت: دار الكتاب العربي.
١٣. بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد عند العرب، القاهرة: دار نهضة مصر.
١٤. بكار، د: يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، القاهرة: دار الثقافة، ١٣٧٩هـ–١٩٧٩م.
١٥. الجراوي، أحمد بن عبد السلام، الحماسة المغربية مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب، تحقيق: د محمد رضوان الداية، ط١، دمشق: دار الفكر–بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤١١هـ–١٩٩١م.
١٦. الجهني، زيد بن محمد بن غانم، شعر الحرب بين البحتري والمتنبي، ماجستير، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤١٠هـ، إشراف: أ.د. طه مصطفى أبو كريشة.

١٧. حسان، تمام، البيان في روائع القرآن–دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط٣، القاهرة: عالم الكتب، ١٤٣٠هـ–٢٠٠٩م.

١٨. حمادة، محمد كمال سليمان، الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي–دراسة أسلوبية، ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، إشراف: أ.د. يوسف شحدت الكحلوت، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م.

١٩. حموده، سعد سليمان، لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢م.

٢٠. الدش، محمد، أبو العتاهية: حياته وشعره، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٣٨٨هـ–١٩٦٨م.

٢١. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥هـ–١٩٨٤م.

٢٢. الرقيب، سلطان سعد عقيل، رثاء الأدباء عند شعراء الحجاز في العصر الحديث من عام ١٣٥١هـ إلى عام ١٤٢٠هـ قضاياه وتشكيلاته، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٣٠هـ–٢٠٠٩م، إشراف: أ.د. يوسف عبد الله الأنصاري.

٢٣. الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف.

٢٤. السريحي، صلوح بنت مصلح، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، دكتوراه، كلية التربية للبنات بجدة، ١٤١٩هـ–١٩٩٨م، إشراف: أ.د. أحمد سيد محمد.

٢٥. سلامه، علي محمد، الأدب العربي في الأندلس–تطوره–موضوعاته وأشهر أعلامه، ط١، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٩م.

٢٦. السلمي، عبد الرحمن بن رجاء الله، شعر الأسر بين أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد–دراسة موازِنة، ماجستير، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ١٤٢٣/١٤٢٤هـ، إشراف: د محمد فايد هيكل.

٢٧. سيد، مفرح إدريس أحمد ، ((صورة اليتيم في الشعر السعودي – دراسة تحليلية))، مجلة جامعة طيبة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المدينة المنورة: السنة: ١، العدد: ١، (شعبان ١٤٣٢هـ).

٢٨. الشرفي، أحمد بن علي ناصر، شعر الرثاء في عهد النبوة والخلافة الراشدة دراسة

توثيقية موضوعية فنية، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م، إشراف: د صالح آدم بيلو.

٢٩. الشريف المرتضى، الديوان، حققه: رشيد الصفار، دار إحياء الكتب العربية.

٣٠. شلبي، سعد إسماعيل، من أدباء المغرب والأندلس: ابن حمديس الصقلي شاعراً، القاهرة: دار الفكر العربي.

٣١. الشورى، مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، بيروت: الدار الجامعية، ١٩٨٣م.

٣٢. صردر، الديوان، تحقيق ودراسة: د محمد سيد عبد العال، ط١، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

٣٣. ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، ط٢، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٨م.

٣٤. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢م.

٣٥. عبد الرحيم، مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.

٣٦. عتيق، عبد العزيز، علم البديع، بيروت: دار النهضة العربية، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٣٧. العمري، أحمد جمال، ((التكرار في القرآن العظيم))، مجلة الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة: العدد: ٣٩، ذو الحجة ١٣٩٧هـ، صفحات المقال من ٩-١٩.

٣٨. الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي-مثال ونقد، ط١، القاهرة: الشركة العربية، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.

٣٩. الفوتي، وفاء عمر، قصيدة الرثاء عند ابن الرومي-دراسة موضوعية، ماجستير، قسم الدراسات العليا فرع البلاغة والنقد الأدبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، إشراف: د محمد مريسي الحارثي.

٤٠. فيود، بسيوني عبدالفتاح، علم البديع-دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ط٢، القاهرة و الأحساء: مؤسسة المختار و دار المعالم الثقافية، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

٤١. القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.

٤٢.لسان الدين بن الخطيب، الديوان، حققه: د محمد مفتاح، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
٤٣.الهرامة، عبد الحميد عبد الله، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري الظواهر والقضايا والأبنية، ط٢، طرابلس: دار الكاتب، ١٤٢٩هـ-١٩٩٩م.
٤٤. هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد: دار الحرية، ١٩٨٠م.
٤٥.الهليل، عبد الرحمن عثمان، الهمس في الشعر السعودي، ط١، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
٤٦.الهليل، عبد الرحمن عثمان، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية ، ط١، الرياض: دار المؤيد، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
٤٧.الهليل، عبد الرحمن، عمرو بن مسعدة- سيرته وتراثه النثري-دراسة وجمعاً وتوثيقاً، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.
٤٨. وهبه، مجدي و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

مصادر نقلاً عن:

٤٩.الشعر والفنون الجميلة، لم تذكر بياناته في الأصل، ولم أستطع الحصول عليه.
٥٠.قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، ط١، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٠م.
٥١.حسين، عبد الباقي محمد، سيد قطب حياته وأدبه، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.

Image of the Woman in the Panegyrics of Ibn Ḥamdīs

(English Abstract)

Anwar Yaqub
Taibah University

Abstract. This study consists of an introduction, followed by two chapters: the introduction sheds light on the themes of panegyric and love poetry of Ibn Ḥamdīs, focusing on his works' goals and characteristics. Then, the first chapter contains two parts: the first highlights the poetry's description of the woman'a physical appearance, such as her hair, eyes, eyelids, cheeks, lips and nick, while the other studies some moral attitudes, for example his passion and inability to win her heart, her admonition and neglection of him, besides her sweet arrogance.

The second chapter, which is divided into six parts, studies the technical aspects of the woman's image in Ibn Ḥamdīs poetry beginning by his poetic language; it shows how he tends to appropriately employ kind and soft words in the context, This section also analyses the poet tendency to choose uncomplicated words, except in some occasions. The second part of this chapter deals with the sentences, and the impact of anastrophe on the poet's intentions. Then comes the third part which discuss the poets styles such as: using dialogue and questions to attract the readers, while the fourth part surveys the rhetorical image and its sources, for instance: the static and motion nature, and how Ibn Ḥamdīs relied on his cultural background to constitute his poetry imagery using similes, metaphor and metonymy. The final two parts deal with the structure of Ibn Ḥamdīs's poem and its internal rhythm (music), while the conclusion sums up the findings and recommendations of the study.